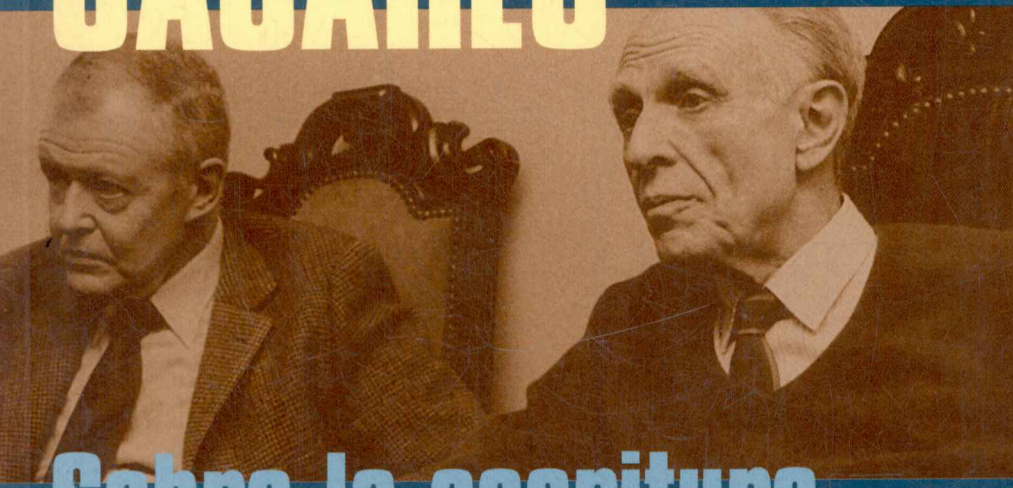
ADOLFO BIOY CASARES



Sobre la escritura

conversaciones en el taller literario

Edición de Félix della Paolera y Esther Cross

El oficio de escritor Ediciones y talleres de escritura creativa

fuentetaja

ADOLFO BIOY CASARES (Buenos Aires, 1914-1999) escribió su primera novela a los once años para una prima de la que estaba enamorado. A los dieciocho conoció a Borges, con quien mantuvo toda la vida una «amistad a la inglesa» —que eludía la confesión íntima—. Su mujer, Silvina Ocampo, y el propio Borges le animaron a dejar los estudios de Derecho para ser escritor. Sus narraciones, en las que la realidad y lo fantástico se funden en un mismo plano, no tienen taras, como los diamantes. Practicó una literatura atenta a la precisión de la trama. Borges destacó la perfección de *La invención de Morel*, el más célebre y difundido de sus libros, pero cuando se preguntaba al propio Bioy por un libro suyo siempre nombraba *El sueño de los héroes*.

ESTHER CROSS (Buenos Aires, 1961) ha cursado estudios de Letras y de Psicología. Es narradora y poeta, colaboradora habitual de diversos medios de información cultural en Argentina.

FÉLIX DEI.LA PAOLERA (Buenos Aires, 1923) cursó estudios de Filosofía. Poeta, narrador, ensayista, crítico literario y traductor, ha desempeñado diversos cargos culturales en su país. Desde 1976 dirige un prestigioso taller literario.

© Fotografías de Pablo Mermet

Adolfo Bioy Casares

Sobre la escritura

Conversaciones en el taller literario

This One
J3U1-QXP-Z2UD

Adolfo Bioy Casares

Sobre la escritura
Conversaciones en el taller literario

Edición de Félix della Paolera y Esther Cross

Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja El oficio de escritor

Adolfo Bioy Casares
Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario

© Herederos de Adolfo Bioy Casares, 1998
© Félix della Paolera y Esther Cross

1ª edición: Febrero 2007

© Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja
C/ San Bernardo 13, 3º izda. 28015 Madrid
tel. 91 5311509
http://www.fuentetajaliteraria.com
ISBN: 978-84-95079-47-3
Depósito legal: M-10197-2007
Impresión: Infoprint S.L.
Impreso en España

ÍNDICE GENERAL

Nota preliminar 9
Nota aclaratoria 11

La decisión de escribir 13
El placer de escribir 15
La decisión de escribir 17
Influencias decisivas 21
La profesión del escritor 24
Los estímulos de la imaginación 27
Intenciones estéticas 32

El oficio literario 33
Algunas pautas generales 35
Identidad, vanidad, concentración 38
El escritor y el lector 41
El ejemplo del Doctor Johnson 43
La originalidad 44
El criterio del autor 46

La ficción: materia y forma 49
La determinación del género 51
La gestación del texto 53
La primera frase 58
Las unidades clásicas 59
Rigor argumental y digresiones 62
Empleo de un lenguaje sencillo 64
Proximidad y distancia del autor 67
La elección de los personajes y el tiempo 70
El diálogo 73
La verosimilitud 74
La corrección 80

El placer de escribir

BC: Henry James se preguntó por qué escribía Flaubert si le dolía tanto... La crítica es aparentemente justa (sólo aparentemente, pero de cualquier modo para este párrafo sirve). A mí me divierte escribir, aunque muchas veces las vacilaciones que tengo al hablar se me corren a la pluma. Las venzo. El placer de inventar es grande; también el de lograr una página satisfactoria. Mis relativos aciertos me bastan para decir que me gusta esta profesión, que me gusta inventar, que me gusta haber inventado historias y tener otras para escribir. [1984]

Muchos escritores olvidan que la principal ocupación del narrador es narrar. A todos nos gusta que nos cuenten cuentos y, desde luego, a todos los que leen obras de ficción. Ahora hay muchas novelas desprovistas de ficción y de trama; se las llama novelas, pero adentro hay ensayos y pedantería.

EdeL: *Una vez oí que escribir es, en cierto modo, dejar de vivir un poco...*

BC: No es verdad.

EdeL: *¿Usted dejó de vivir, dejó de experimentar?*

BC: No, no crea. A mí me parece que ocurre lo contrario. Me atrevo a dar el consejo de escribir, porque es agregar un cuarto a la casa de la vida. Está la vida y está pensar sobre la vida, que es otra manera de recorrerla intensamente.

G: *Es duplicarla.*

BC: Duplicarla del mejor modo posible. Además, escribir es un intento de pensar con precisión. Debo admitir sin embargo que de vez en cuando se presentan situaciones en que tenemos que elegir dos caminos; quizá, por extraño que parezca, entre el amor (léase matrimonio, vida familiar) y seguir escribiendo. Es probable que esa mala fama de la literatura, que la muestra como negación de la vida, se daba al clamor de personas abandonadas.

MM: *¿Bioy Casares escribe porque le gustó una idea y quiere desarrollarla o pretende que quede un mensaje sedimentado? ¿Busca el mensaje de trasfondo o simplemente la buena técnica?*

BC: ¡No, por favor! ¡Cómo voy a buscar solamente la buena técnica! No, no. Yo creo que por un lado hay que distinguir el mensaje de la idea y por otro el mensaje, la idea y la técnica, que son tres cosas distintas. Yo me considero narrador. Me gustan las narraciones y estoy convencido de que a la gente también le gustan. Soy una persona con opiniones, convicciones, aflicciones, amores y antipatías, como todos y, naturalmente, escribo en favor de las cosas que me parecen bien. Pero lo que me mueve a escribir, y lo que me movió a escribir en un lejano día de mil novecientos veintitantos, es el placer de las historias. Es algo que va más allá de la técnica; es algo que

tenemos en común con los muchachos que entraban en los cafés de El Cairo y contaban las historias que hoy llamamos *Las mil y una noches*. Somos narradores, hay mucha gente que lo es y para esa gente hay otra que está deseando que le narren historias. [1988]

Además, la literatura no es una imposición, es un placer. Yo escribí un libro de ensayos al que llamé *La otra aventura* porque reúne ensayos sobre literatura, sobre libros. Una aventura es la vida, la otra —al menos para mí— son los libros.

Creo que no se le da bastante importancia a la suerte; indudablemente la suerte existe y la casualidad existe, aunque la gente diga que todo sigue un destino prefijado. Yo era un muchacho deportista en un grupo de muchachos deportistas. Por un golpe de suerte, que en el momento me pareció un golpe de mala suerte, me puse a escribir. Retrospectivamente atribuyo mi oficio a una casualidad. Desde luego considero «azar», «casualidad», «suerte», como palabras útiles, que evitan disquisiciones tediosas; con ellas designamos incógnitas que no valdría la pena —o no podríamos— despejar. [1984]

La decisión de escribir

LZ: *¿Y cómo fueron sus primeros intentos? ¿Tuvo muchas incertidumbres, tiró cuentos a la basura?*

BC: Le voy a explicar; esa etapa fue larga y variada. No es una sola etapa. Yo hubiera querido ser jugador de fútbol o boxeador —boxeador me gustaba más, porque me

parecía más contundente— o campeón mundial de tenis o de salto de altura. Pero inexplicablemente, cuando sentía que algo me conmovía, pensaba en escribir. No sé por qué, ya que tiendo a descreer que estas cosas vengan con uno; sospecho que todo lo recibimos y que todo es educación en la vida. Lo cierto es que para enamorar a una prima que no me hacía caso pensé en escribir un libro parecido al de un autor que le gustaba a mi prima. Así, a los seis o siete años, intenté escribir por primera vez. Después me gustó la idea de inventar cuentos policiales y fantásticos, y sin que mis amigos se enteraran, escribí una historia que se llamaba «Vanidad». Después de eso descubrí la literatura. Y entonces me puse a escribir y a leer. Digamos que desde los doce hasta los treinta años leí realmente mucho. Traté de leer toda la literatura francesa, toda la española, toda la inglesa, la americana, la argentina, la de otros países europeos, un poco de la alemana, de la italiana, de la portuguesa, de la japonesa, de la chilena, autores persas, en fin: traté de cultivarme como esos norteamericanos que hacen todo por programa; quise leer todo. Y, mientras leía todo, al mismo tiempo quería escribir. Y los libros que yo escribía desagradaban a mis amigos. Cuando salía un libro mío, los amigos no sabían cómo tratarme; querían disimular y se les veía en la cara el disgusto. Yo les daba la razón, pero creía en mi próximo libro.

LZ: *Y a usted, ¿le gustaban esos libros?*

BC: No, por cierto. Me repelían cuando se publicaban. [1984]

G: *¿Cuándo decidió ser escritor?*

BC: Un tiempo después. Al principio escribía porque estaba angustiado y quería expresar mi pena, o porque se me había ocurrido una idea y quería comunicarla, pero no pensaba que iba a ser escritor. Tenía ganas de contar esa historia. Por eso escribí mi primera historia policial y fantástica. Pero seguía siendo un jugador de rugby, un tenista. Después descubrí la literatura. Sentí por primera vez la fascinación que siempre encuentro en los libros y tuve ganas de provocarla en los demás. [1987]

Mis padres eran buenos lectores, personas muy cultas. Querían que yo fuera abogado. Cuando dije que iba a escribir temí que pensaran que iba a dedicarme al ocio o que mi trabajo les pareciera comparable al de una señora que borda almohadones; temí que pensaran que los escritores eran otros, no los que uno conocía. [1984]

MLV: *Si al principio sentía tan poca satisfacción con su obra, ¿cuál era su motor para seguir, para no desesperar, para no descreer de usted mismo?*

BC: Todo aquello fue bastante penoso; yo sentía mi incapacidad de escribir libros aceptables como una derrota de mi inteligencia. La verdad es que producía algo que a nadie gustaba. A mí tampoco. Me gustaba mientras escribía; después, no. Lo que sí me gustaba era la literatura; sentía que ésa era mi patria y que yo quería participar de su mundo. Probablemente pensaba que no bastaba con ser lector para entrar en la literatura. Muchas veces me dije que, de haber sido una persona un poco más sen-

sible, yo hubiera dejado de escribir, porque escribía un libro y todos mis amigos —y después Jorge Luis Borges— me miraban con cara de tristeza y de preocupación, como pensando: «¿Qué le digo yo a éste?». Pero quizás aprendí a escribir gracias a esos errores.

MLB: *Y de no ser por su madre y por su padre, que de chico le leía poesía, ¿hubiera tenido ese amor por la literatura?*

BC: Creo que sí. Les agradezco lo que hicieron, que mi madre me contara cuentos fue un estímulo —un estímulo que no cesa— y le agradezco a mi padre que inaugurara mi amor por la poesía, pero creo que de cualquier modo yo hubiera llegado a la literatura. No sé, no podría decir cuál fue mi primer intento literario, pero sé que cuando mi prima no me quiso me puse a escribir para exaltar mi dolor.

Yo escribí para que me quisieran; en parte para sobornar y, también en parte, para ser víctima de un modo interesante; para levantar un monumento a mi dolor y para convertirlo, por medio de la escritura, en un reclamo persuasivo. Todo eso precedió a los pésimos libros publicados, que fueron seis, además de cuatro o cinco novelas inconclusas. [1987]

BC: Borges, que ya era amigo mío, creía que yo escribía rápidamente. Yo escribía con las mayores precauciones, pero equivocadas. Mis recaudos eran malos recaudos. No sabía qué debía cuidar, ni cómo dar a mi expresión una agradable transparencia. Mi madre decía que la voluntad

lo podía todo; yo tuve una dolorosa prueba de que la voluntad sola podía poco. De las necesarias voluntad y representación, la representación me fallaba, como a muchos tontos que andan por el mundo. Escribí así pésimos libros y frustré algunas historias no demasiado malas que se me ocurrieron. [1984]

INFLUENCIAS DECISIVAS

G: *En sus lecturas iniciales, ¿qué libros fueron influyentes, cuáles decidieron o fortalecieron su vocación de escribir?*

BC: Podría decir que hay unos cuantos libros que para mí fueron decisivos, y que algunos de ellos no son considerados admirables. Probablemente Carlo Collodi, con su *Pinocho*, me indujo a escribir relatos fantásticos; Gyp, con libros como *Mademoiselle Lulú* y *Autour du mariage*, me inspiraron ganas de escribir novelas o historias de amor; los cuentos de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, y *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux, ya antes de leerlos, cuando me los contaron, me provocaron deseos de escribir historias policiales y de misterio.

AG: *¿Antes de leerlos?*

BC: Sí, antes. Eça de Queiroz, Marcel Proust, H. G. Wells, y tantos otros me dieron ganas de escribir cuando tuve más discernimiento. En la misma época, *Peñas arriba*, de José María Pereda, me reveló una idea que siempre me atrae: la de una persona que está en la ciudad y vuelve al campo en que ha nacido (a lo mejor podría ser en sentido inverso, del campo a la ciudad). Es el regreso al

hogar, con las desilusiones, las recompensas, lo que sigue igual, lo que ha cambiado. *La Odisea*, en fin... Aunque en *Peñas arriba* no esté maravillosamente aprovechada, la idea me cautivó.

G: *¿Y qué escritores podrían haber influido en su estilo?*

BC: Tantos... Ya mencioné a Eça de Queiroz y a Proust, y a Wells; también quiero citar a Borges, al Doctor Johnson, a James Boswell, a David Hume, a Michel de Montaigne, a Robert Louis Stevenson, a Mansilla, a Arturo Cancela, a Pío Baroja y, como todo el mundo, a Franz Kafka, a Benjamín Constant, a Stendhal y a Paul-Jean Toulet, si es que un poeta puede influir en un prosista.

G: *Bueno, por suerte son muchos, más grave sería depender de uno solo.*

BC: Seguramente estoy callando a muchos otros.

APL: *¿Considera que Joseph Conrad pudo haber tenido influencia en su pensamiento o en su estilo?*

BC: Sí, pudo tenerla por la construcción de algunos de sus relatos, como *La línea de sombra*, pero no precisamente en el estilo. El suyo tiende a ser ornamental. Yo no quiero escribir de un modo ornamental. Conrad probablemente sea víctima de la circunstancia de ser un polaco que escribe en inglés, mejor que un inglés. Quién pudiera escribir relatos como *El corazón de las tinieblas*, como *El duelo*. Si entre todos los relatos del mundo tuviera que proponer uno para que sirviera de modelo, creo que elegiría *La línea de sombra*.

FG: *Resulta alentador que usted se confiese lector, porque he notado que muchas veces los escritores son deficientes lectores.*

BC: Peor para ellos.

ECh: *¿Cuándo reconoció usted que lo que escribía era literatura o podía considerarse literatura?*

BC: Mire, tal vez pueda precisar el momento... Yo leía buscando la literatura, y escribía buscando la literatura; cuando concluía mis cuentos, por un tiempo creía haber hecho literatura, creía haber acertado. Después, cuando publicaba el libro y mis amigos lo leían, llegaba el desencanto, si antes yo solo no lo había encontrado... Se sucedían días y años, pero la literatura estaba siempre fuera de mi alcance. Como advertía signos de que los amigos no desestimaban mi inteligencia, me dije que la ineptitud a lo mejor se limitaba a mis procedimientos. Con *La invención de Morel*, una historia que no quería malograr, llegó la gran oportunidad de ponerme a prueba. Recordé el consejo de mi padre de pensar en lo que uno está haciendo, y procuré escribir con la atención bien despierta. Antes de la publicación del libro aparecieron capítulos iniciales en la revista Sur, las reacciones de algunos lectores fueron las primeras buenas noticias sobre escritos míos que recibí en la vida. Tuve una módica sospecha del triunfo, pero aún no me sentía seguro. Me preguntaba si los hombres sabios no descubrirían errores y torpezas en la novela. Con el tiempo, en un cuento que se llama «El ídolo», se me soltó la mano. Cuando trabajé en Emecé, en la redacción de contratapas y noticias biográficas, empezó a soltárseme también la mano para escritos que no eran cuentos o novelas. Me encargaron prólogos, que acepté sin alegría. Escribí todo eso como quien pasa un examen ante sí mismo. Ahora, mi modo espontáneo de expresión es la escritura; para hablar me siento bastante inseguro. [1988]

La profesión del escritor

LZ: *¿Escribir es una profesión?*

BC: Llega a serlo, aunque el prójimo no lo crea. Para mí fue siempre una profesión. Es, además, lo que he estado haciendo a lo largo de la vida.

LZ: *¿Podría compararse a escribir por encargo?*

BC: Escribir por encargo es una forma, no la única, de escribir profesionalmente. Por si alguien piensa que escribir por encargo es, de un modo inevitable, algo indigno, recordaré que el Doctor Johnson, uno de los críticos, de los escritores más extraordinarios, dijo en una oportunidad: «Sólo un badulaque escribe por placer». El escribía por necesidad, por dinero, y lo hacía admirablemente.

LZ: *También tendría genio. No creo que cualquiera pueda escribir por encargo.*

BC: Uno de los libros de Johnson, *La vida de los poetas,* reúne los prólogos que escribió por encargo para los muchos volúmenes de una antología de poetas ingleses; relata la vida de cada poeta y analiza, con agudeza y lucidez, la obra; es un libro agradable, cómodo de leer, que abunda en anécdotas divertidas y en datos insólitos, que uno recuerda como si los hubiera soñado. También por encargo compiló Johnson su famoso *Diccionario,* que tiene como prólogo uno de los mejores ensayos que he leído, sobre el idioma. En cuanto a la novela *Rasselas, príncipe de Abisinia,* no la escribió por encargo, sino para pagar el entierro de su madre. Daniel Defoe, Honoré de Balzac, Thomas Hardy escribieron por encargo o simplemente para ganar dinero; con el mismo propósito William Shakespeare escribió y actuó. Verosímilmente la costumbre de los gobiernos despóticos de inducir a escritores,

por intimidación o por soborno, a escribir contra sus convicciones, fortaleció la mala fama de la escritura por encargo. Menos justificada me parece la condena cuando procede de un respeto romántico por la inspiración. En principio no veo nada objetable en que un editor encargue una biografía para su colección de biografías o una novela para su colección de novelas. Hay buenos escritores indolentes que sin la compulsión del encargo dejarían muy poca obra. Quizá Johnson fuera uno de ellos. No voy a negar que a veces el pedido de escribir por encargo irrita al escritor. Por ejemplo, cuando le llega a uno estando desbordado por el trabajo; o cuando le piden algo ajeno a sus gustos o preocupaciones, como que escriba el libreto para una ópera a un escritor a quien las óperas no gustan. Cuando Lord Byron escribía *Don Juan*, su editor, que no aprobaba ese poema, le propuso que escribiera un largo poema épico. «Odio hacer deberes», replicó Byron, y rechazó la propuesta.

AO'F: *De todos modos, se empieza a escribir porque se tienen ganas y posibilidades de hacerlo.*

BC: Sí, es verdad, pero es una verdad que pensamos con particular convicción después del Romanticismo. Los escritores que escribieron para ganarse la vida, y que escribieron bien, son innumerables. Yo veo en ello una prueba de que la inteligencia escapa a las circunstancias y, en definitiva, se impone.

LZ: *Entonces, ¿cualquiera puede escribir?, ¿no somos un grupo de elegidos?*

BC: Evidentemente mucha gente puede escribir y nosotros somos un grupo de elegidos por nosotros mismos. Si consideramos elegidos a los escritores, ¿qué pasará en la Argentina? ¿La población entera tendrá derecho a que la consideren elegida?

Cuando le ofrecieron a Borges el puesto de asesor en una editorial, dijo que lo aceptaba si me nombraban a mí para trabajar con él. En esa época yo escribía cuentos y novelas con naturalidad, pero si me pedían una noticia sobre mi libro, o un prólogo, me sentía un poco intimidado. Gracias a que estuve en Emecé, a que trabajé con Borges, a que ocasionalmente Borges se ausentaba y yo tenía que escribir noticias en contratapas para novelas, policiales o no, algo se me soltó la mano. Mientras no pare de vivir no pararé de aprender las cosas de mi oficio («Ars longa, vita brevis», según decía Horacio; «The life so short; the craft so long to learn», en la buena traducción de Chaucer). Para ejercitarme en versificación alguna vez traduje en endecasílabos rimados la quinta oda de Horacio. Por las mañanas, a modo de gimnasia para desentumecer el cerebro, compongo dísticos que enojan a una escritora a quien admiro y quiero... Como redactor de cartas soy bastante torpe. En el colegio, en las clases de latín, leíamos las concisas cartas de Cicerón (y también los comentarios de Julio César) que comunicaron para siempre a mi organismo la necesidad de escribir cartas concisas. Después de recibir una carta mía, mi querido amigo Carlos Frías me preguntó por qué estaba enojado con él. Le expliqué que no estaba enojado, pero que involuntariamente imitaba a Cicerón y a César... Lo que tal vez debió preguntarme es por qué usaba únicamente en las cartas ese estilo casi telegráfico. Una pregunta incómoda, ya que la respuesta muy bien podría ser que para mí la vocación es la literatura y que a la correspondencia la despacho como puedo. Para peor, alguna vez acepté la afirmación de Borges de que los volúmenes de cartas configuran biografías desesperantes, por las continuas alu-

siones a hechos que ignoramos. Con los años descubrí que las novelas epistolares pueden gustarme (*Les liaisons dangereuses, Pepita Jiménez*), y luego algunas colecciones de cartas (recuerdo las de Santayana y las de Byron) me hicieron ver a sus autores con la viveza de las mejores autobiografías. Si tengo tiempo aprenderé a escribir cartas. Y también a escribir teatro. Dos géneros que me gustan. [1984]

LOS ESTÍMULOS DE LA IMAGINACIÓN

MIH: *¿La imaginación necesita alimento? Y en tal caso, ¿qué lo proporciona? ¿Su mundo interno, las lecturas, el contacto con los demás?*

BC: Todo, indistintamente. De los más diversos estímulos nacen los cuentos. El tiempo y la experiencia van armando en la mente del narrador una suerte de procesadora de relatos, de maquinita que de las informaciones que recibe el cerebro aparta algunas y le permite anunciar: aquí hay un cuento.

MIH: *¿Y aun desde el encierro?*

BC: Me atrevo a suponer que las ideas nos llegan más fácilmente entre las cuatro paredes de un cuarto que en la calle, mientras esquivamos automóviles. Es claro que no sé qué pasaría si tuviera que estar solo durante años; a lo mejor escribiría cuentos. Como dije, aunque soy un rápido inventor, soy un lento redactor. Me toman tiempo los cuentos, las novelas. Por eso vacilo antes de aventurarme en otra novela, porque sé que pasaré dos o tres años con una sola historia, un poco angustiado por la postergación

de los cuentos que tengo que contar. Vivo así. En este momento me espera una novela, *El fondo del campo*, que escribiré cuando concluya el cuento que... bueno, la media docena de cuentos que estoy por escribir. Después vendrá otra novela, *Un campeón desparejo*, ya escrita hasta el penúltimo capítulo; después algunos cuentos y otra novela, *Irse*, de la que tengo un centenar de páginas. El tiempo es el prestidigitador que a todo esto dará realidad o lo hará desaparecer como a un sueño olvidado. [1988]

HM: *Después de leer* La aventura de un fotógrafo en La Plata *pensé: ¿cómo imagina Bioy un cuento antes de ponerse a escribir?*

BC: No sabe uno por qué, de pronto...

HM: *Lo pregunto porque yo no imagino mis cuentos antes de escribirlos.*

BC: Yo sí. Estoy afeitándome o caminando o despertando de la siesta y veo de pronto algo que me hace decir: aquí hay una historia. [1984]

DdeL: *¿Cómo se le ocurren las cosas, de dónde saca las ideas?*

BC: Mire, si usted se dedica a escribir, el tiempo le dará la respuesta. Creo que la mente del narrador vive en una actitud que le permite descubrir historias, aunque estén ocultas; por lo general, para eso está despierta. Si escribo poco, se me ocurren menos historias que si escribo mucho.

EdeL: *¿Las toma de la vida cotidiana?*

BC: Las tomo de donde vengan. Sin duda por pereza no estoy seguro de poder describir punto por punto el repentino proceso mental que me anuncia que en tal techo, en tal situación, hay una historia. Contaré, sin embargo, a modo de ejemplo, una de mis *Historias desaforadas*. Henri Bergson define la inteligencia como el arte de salir de aprietos. Un día yo pensaba en eso; me decía que un aprieto bastante duro es la vejez. Parafraseando a Bergson, pensé que la inteligencia es el arte de encontrar un agujerito por donde salir de la situación que nos tiene atrapados. Todo eso lo pensaba teóricamente, sin proponerme todavía llevarlo a la práctica, es decir, escribir un cuento. Luego, porque me lo exigía el razonamiento anterior, me pregunté dónde podía uno encontrar algo para salir de la vejez. La respuesta lógica fue: en la juventud. ¿Y dónde hay sólo juventud? En un organismo que está creciendo. Para continuar el razonamiento podemos pensar que al final del crecimiento empieza algo distinto: la decadencia, la vejez. A esta altura supe que tenía un cuento. Se me ocurrió que para mi cuento necesitaba a un hombre viejo, alto, de un metro ochentaitantos, bastante tonto, muy tenaz, de poca imaginación y totalmente confiado en su médico. El médico le promete, de acuerdo con la idea de Bergson, que pensará cómo resolver su aprieto, la vejez que está por desembocar en la muerte. En organismos en crecimiento el médico descubre elementos que faltan en organismos que envejecen. Los inyecta a su paciente y éste, desde su metro ochentaitantos, empieza a crecer con la rapidez y en la proporción de un chico de dos años. Se transforma en un gigante y se entristece. Para él la vida se llena de incomodidades; su condición de gigante lo aparta de los demás. En cierta ocasión el

médico, estimulado por un periodista, confiesa que previó el proceso fisiológico y que las consecuencias le parecieron divertidas. El gigante se entera, sufre un desengaño. Anuncia al médico que lo va a matar y emprende su persecución. [1987]

SD: *¿Resulta angustioso para un escritor no poder escribir?*

BC: Para cualquiera. Tal vez yo me creo escritor porque todos los días puedo escribir notas y corregir. Desde luego hay ocasiones, cuando escribo un cuento o una novela, en que me siento totalmente estúpido, en que no se me ocurre nada. No es por falta de tema. Ya lo dije: invento con rapidez y escribo con lentitud. A veces tengo a mi disposición una idea que me parece excelente, pero no sé cómo empezar... O cómo seguir. O más frecuentemente, cómo llevar al personaje de un lugar a otro. Supongamos que el personaje viva en Buenos Aires y que para tratar un asunto irá a Asunción del Paraguay. ¿Inventamos las circunstancias del viaje? Sentimos que estamos alargando, rellenando la historia con material innecesario. ¿Prescindimos de las circunstancias y escribimos: «Al día siguiente, en Asunción del Paraguay...»? El lector supone, o siente, que Asunción está a la vuelta de la esquina. Análoga dificultad ocurre para decir que una acción continúa tras un intervalo de años. Una frase rápida probablemente no comunique al lector la sensación del paso del tiempo. Estas dificultades, que parecen nimias y fastidiosas en el momento de enfrentarlas, frecuentemente compensan a los escritores con ocasiones de dar vida y carácter a personajes o de inventar circunstan-

cias que volverán más patéticos, o más significativos, episodios importantes del libro, o de poner escenas que después el lector verá como comentarios anticipados o presagios del desenlace. En mayor o menor grado, las dificultades reaparecen en cada texto nuevo. Hacia el final de un texto, siempre creo que soy un escritor hecho y derecho, que puedo escribir con rapidez, que desde ese momento voy a escribir numerosos libros. Cuando empiezo el próximo, retomo la torpeza y busco perplejo el camino. Los romanos ya debieron sentir todo esto, porque tenían la expresión «escribir invita Minerva», «escribir a pesar de Minerva».

GW: *¿Siente usted que hay momentos en que escribe con facilidad?*

BC: Sí, pero tengo una conciencia más vivida de haber escrito con dificultad y torpeza. Hay veces que empiezo un párrafo y no puedo seguirlo, porque las frases me salen en endecasílabos, o en alejandrinos, o en octosílabos. Cuando a uno le sale un endecasílabo es probable que le salga otro, y después otro, y que logre un soneto. Fray Mocho[2] suele escribir párrafos de prosa en octosílabos. Cuando algo así me ocurre, trato de quebrar el ritmo, e involuntariamente me introduzco en otro verso; paso, digamos, de los endecasílabos a los alejandrinos. Pero después recapacito: escribir no es tan complicado. Si escribo algo sensato, legible, no demasiado cacofónico y que no esté repleto de elles, de enes y de eses, me digo que los lectores lo aceptarán. Me pongo a escribir y todo sale un poco mejor. [1984]

---

[2] Seudónimo de José S. Álvarez.

Intenciones estéticas

VM: *¿Cómo se inserta la estética del autor en la trama de un relato o de un cuento?*

BC: Es natural, casi inevitable, que la estética del autor (si existe) se refleje en los escritos; pero no es corriente que se escriban relatos para comunicarla. Las principales preocupaciones del hombre son el tema habitual de novelas y cuentos: odio, amor, rivalidad, celos, envidia, codicia, poder, política, guerra, traición, dinero, pobreza, fe, supersticiones, muerte, sueños, destino, sentido de la existencia, realidad (nuestro anhelo de eludir sus leyes).

La belleza y la fealdad son elementos del mundo real que los narradores con frecuencia manejamos. Parecerían más difíciles de tratar literariamente la belleza que la fealdad, la dicha que el infortunio. El propósito de reflejar la belleza a menudo se resuelve en páginas triviales y «lavadas». Hay autores que, para evitar el riesgo, a manos llenas vuelcan en sus relatos fealdades.

El oficio literario

Algunas pautas generales
Identidad, vanidad, concentración
El escritor y el lector
El ejemplo del Doctor Johnson
La originalidad
El criterio del autor

Algunas pautas generales

CGG: *¿Qué aconsejaría usted a quienes comienzan a escribir?*

BC: El consejo es evidente: que lean mucho, que traten de leer buenos libros, que no sufran en su amor propio por errores cometidos; que se alegren de corregirlos y de aprender. No creo que pueda decir mucho más. Piensen en lo que escriben, no se crean infalibles, no supongan que lo que sale al correr de la pluma está definitivamente logrado. Cuando tengan una idea que les parezca buena, plantéensela de otro modo. Por ejemplo, después de leer unas líneas atribuidas a Blanqui, «hay infinitos mundos idénticos, infinitos mundos levemente diversos, infinitos mundos diversos», se me ocurrió la aventura de un probador de aviones que, tras algunas acrobacias en el aire coincidentes por casualidad con los «pases» de los antiguos magos, aterriza en la base de El Palomar; pero no en la nuestra, sino en la de un Buenos Aires de un mundo casi idéntico. Casi, porque allí no había vascos. Recapacité que la ausencia de vascos sería demasiado perceptible y que me convenía que el protagonista se creyera en el Buenos Aires de siempre; en lugar de los vascos, eliminé a los galeses (por lo que el nombre Morris

sería desconocido y no existiría la callecita de Buenos Aires llamada Pasaje Owen). La introducción de esas variantes me dio ánimo para escribir la historia. Busquen variantes para llegar al acierto. Si uno sigue linealmente su pensamiento, a lo mejor no encuentra las cosas que debe encontrar. Yo, después de haber pensado mis historias, las cuento a un amigo. Que le gusten me da ánimo. A veces sospecho que la gente a solas es loca y que deja de serlo en la conversación. La conversación impone un nivel de sensatez. Cuando van a leer el testamento de alguien, todos tiemblan, porque el testamento suele ser lo que resolvió alguien que estaba solo. Por eso hay libros tan absurdos, escritos por gente normal, quizás inteligente: diríase que en la soledad uno se atreve a cualquier estupidez. Al contar nuestras historias a un amigo, solemos descubrir deficiencias que no advertimos cuando estábamos solos, y quizá por respeto al criterio del interlocutor las corregimos. Debe uno estar dispuesto a aceptar las buenas sugerencias. En una de mis novelas, *Dormir al sol*, el capítulo final iba a ser el primero. Mi amiga Rosie Airas, a quien dictaba, me dijo: «Bioy, ¿por qué no lo pone al final?». Consejos y observaciones de terceros me salvaron de muchos errores. [1984]

Para escribir bien hay que escribir mucho, hay que pensar, hay que imaginar, hay que leer en voz alta lo que uno escribe, hay que acertar, hay que equivocarse, hay que corregir las equivocaciones, hay que descartar lo que sale mal. Si vamos por mal camino y nos parece que no tenemos esperanza, dejemos eso y empecemos otra cosa, o retomemos la idea de manera diferente, en la esperan-

za de, a lo mejor, ser una persona distinta. Eso es lo que me pasó con «Viaje al oeste» y «Planes para una fuga al Carmelo». Estaba escribiendo «Viaje al oeste», no podía resolverlo bien y lo dejé. Después de un tiempo, con otras ideas en la mente pude escribir «Planes para una fuga al Carmelo». Lo terrible es que en la vida no puede uno cortar camino. Nadie tiene recetas para escribir bien; podrá tenerlas para evitar determinados errores. En verdad no se puede acortar camino; por eso la utilidad de cuanto ahora pueda decirles es relativa: siempre en la práctica es otra cosa. De todos modos, hay libros que dan consejos útiles, como *Traficando con palabras*, de Vernon Lee.[3] Esta escritora nos dice: no refieran acciones violentas con verbos auxiliares y frases largas; no describan un paisaje con términos de acción, no digan que el pasto crece y que los árboles estiran sus ramas, porque entonces una escena tranquila se convierte en una función de circo. A lo mejor ustedes dirán que estos son consejos menores, consejos de cocinero. Lo que pasa es que escribir se parece a cocinar. Yo siempre quise saber algo de cocina, porque suelo imaginarme en un lugar solitario y tener que valerme por mí mismo, y me alarma pensar que no sé nada, porque saber escribir (si realmente sé) equivale acaso a la ignorancia universal en cuestiones prácticas. Entonces pido recetas, pregunto: «¿Cómo se hace tal plato?». Me contestan: «Es muy fácil. Pones tal cosa y tal otra, en cantidad suficiente». ¡Cantidad suficiente! ¿Qué es cantidad suficiente? A lo mejor escribir bien consiste en saber, en

[3] Seudónimo de Violet Page, escritora inglesa (1856-1935).

todo momento de la composición, cuál es la cantidad suficiente. [1988]

IDENTIDAD, VANIDAD, CONCENTRACIÓN

VM: *Una de las cosas que más dificulta la escritura es tomársela en serio, ¿no?*

BC: Claro, pasa lo mismo con la vida. Uno la toma en serio, aunque sabe, o debiera saber... Por un lado, al escribir trato siempre de hacerlo lo mejor que puedo (en este sentido creo que muchos escritores somos operarios ejemplares), y por otro lado recuerdo que en esta vida todo es pasajero y me digo que aun las cosas por las que estaría dispuesto a morir en verdad importan poco. Sé que uno importa poco. Muchos fracasos importan poco y, si llevamos un diario, de alguna manera lo celebraremos, porque nos darán páginas que divertirán al lector.

Al principio yo era muy inmaduro, y quería que los críticos dijeran —como había leído en algunos críticos españoles, respecto al escritor que analizaban—: «Bioy fue el primero en usar tal palabra». No se puede escribir así. Cuando uno escribe una novela, más vale que no esté preocupado con la idea de introducir la palabra «figurero», para evitar «snob» y conseguir que lo aplaudan por eso.

VM: *Cuando se ha escrito mucho —como en su caso—, ¿no se produce una cierta pérdida de identidad? ¿No se desplaza la identidad del autor hacia su obra?*

BC: Desgraciadamente se desplaza y queda... Yo creo que usted se ilusiona. Somos demasiado parecidos a nosotros mismos; el riesgo es parecernos demasiado. Cuando

yo era chico tenía la esperanza —contra todo lo que podía esperarse— de ser varias personas. Ser una sola persona me parecía muy poco. A medida que uno vive, progresivamente se afianza el mismo maniático, el mismo nimio personaje. Esto se comprueba en los viejos, que tienen las manías a la vista... No creo que haya riesgo de perder la identidad en la obra. La obra refuerza la identidad, la refleja, se parece inevitablemente al autor, porque el ego siempre está ahí. Ojalá que hubiera más diversidad en las obras, en el mundo y en nosotros.

Tengo la impresión de que los temas lo esperan a uno en alguna parte y que debemos descubrirlos. Hay que averiguar si es el castillo de un cuento de hadas, o una choza, o lo que sea. Para cada tema hay que aprender a escribir. [1984]

Yo no pienso en la historia de la literatura, sino en la historia que tengo entre manos. Creo que lo que actualmente pierde a muchos escritores es la preocupación por su lugar, o el lugar de su obra, en la historia de la literatura. Se preocupan por los antecedentes y por lo que vendrá después. Yo no creo que, si dirigimos la atención a esas circunstancias externas, escribamos nada que valga la pena. No creo que haya otro recurso que inventar ingenuamente, creer en la invención, escribirla. [1988]

Hay tanta gente que escribe para lucirse... Yo empecé escribiendo así y fracasé hasta el día que olvidé esas pretensiones. [1988]

MIH: *A mí me gustaría volcar mis intereses psicológicos y filosóficos en el cuento, ya que creo que es la forma más viable para transmitírselos a la gente. Y quería preguntarle cómo puedo...*

BC: Usted se plantea un problema difícil, porque uno paga esas cosas. Si usted escribe el cuento por sí mismo, a lo mejor le sale bien, pero si lo escribe para expresar otras cosas ya es más difícil. En algún modo es lo que pasa con la literatura comprometida (en algún modo nomás, porque a favor de la literatura comprometida está el hecho de que maneja temas que interesan vivamente a la sociedad). Fíjese: no le digo que es imposible, sino que es arduo. Aunque en definitiva, como todo, es cuestión de tino.

MIH: *¿Convendría dejarlos como un asentamiento y que luego surgieran solos en el cuento?*

BC: Probablemente sea ésa la mejor manera. [1988]

PM: *¿Hay que concentrarse mucho para escribir?*

BC: La atención es importante. La inteligencia depende de la atención, como depende también de la memoria. Cuando estudiaba Derecho, yo sufría porque a veces leía insistentemente un texto y pensaba en otra cosa. Tenía la desagradable sensación de no poder dominar mi inteligencia. Eso hería mi patriotismo mental: quiero que mi inteligencia vaya por donde yo quiera y no haga lo que le indican mis hormonas o mi organismo. Estaba desalentado. Un día, en Alta Gracia, un viejo escritor pasó por el hotel donde yo paraba y me dijo que él leía muy poco porque tenía tanta imaginación que, si abría una novela, la primera frase le sugería una idea y ya no podía seguir la

lectura. Aquel día me dije: «A mí nunca me sucederá eso, pondré siempre la atención en lo que tenga delante». Creo que la decisión fue benéfica. También fue útil la lectura de *Los caballos de Elberfeld*, un ensayo donde Maeterlinck sostiene que tanto las personas como los caballos oponen firme resistencia a fijar la atención, y supone que, si los caballos la fijaran debidamente, llegarían a hablar. Por cierto que los caballos no pueden hablar, o parecería que no pueden, pero advierten y siguen las indicaciones por ademanes del domador. Yo trato, pues, de volcar toda mi atención en lo que escribo. A lo mejor, nada más que para no parecerme a aquel viejo escritor.

VM: *¿Cómo es eso de la atención?*

BC: Pensar exclusivamente en lo que uno está haciendo.

VM: *¿Eliminando toda asociación?*

BC: ¿Por qué? Si elimináramos toda asociación paralizaríamos el pensamiento. [1987]

El escritor y el lector

BC: Cuando escriban piensen que todo libro es una máquina compuesta de papel impreso y de un lector. Yo al menos escribo siempre para el lector. Y hay que tratar de manejarlo, de cuidarlo, de que no se aburra con el cuento que le estamos contando, de que el cuento no se alargue más de lo necesario y que tenga una sorpresa de vez en cuando, y que la sorpresa no sea totalmente inesperada, para que el lector pueda decir: «Debí pensar que venía esto». Todo esto ayuda a que el lector crea en lo que está leyendo, en la historia que le están contando. [1984]

G: *Cuando usted escribe, ¿piensa en un lector o en un público determinado?*

BC: No, escribo pensando en que va a haber lectores y que sería bueno que esos lectores sigan la historia sin demasiadas ganas de cerrar el libro. [1987]

CC: *¿Ve usted al lector desde el acto de escribir? ¿Pensó alguna vez que escribía para determinados estamentos: para adolescentes, para señores, para intelectuales?*

BC: Pienso, simplemente, en que lo que estoy haciendo es para un lector. Procuraré que el lector, a pesar de su natural indiferencia y distracción, lo recoja. El escritor debe producir material de lectura.

CC: *Una especie de puente contra el tiempo.*

BC: ¿Por qué no? Podemos considerar nuestra escritura como mensajes para mucha gente cuya cara no conocemos y que todavía no ha nacido, de modo que no es imaginable; pero hay que tenerla en cuenta, porque escribimos para esa gente, no para nosotros.

LZ: *¿Hubo alguna época en que la literatura haya llegado a más gente que a una minoría?*

BC: De algún modo ha llegado siempre y ha manejado a los hombres y ha influido en ellos. Los hombres se deben a Voltaire, al Doctor Johnson, a Platón, a Aristóteles, a Dante, a Galileo, a Maquiavelo, a Descartes, a Montesquieu, a Montaigne, a Hume, a Kant y, por qué no, a Cervantes, a Horacio, a muchos escritores; en fin, los libros hicieron la civilización. Es difícil que en su tiempo

los escritores sean inmediatamente aceptados. El sentido crítico no está suficientemente despierto... [1984]

El ejemplo del doctor Johnson

El Doctor Johnson estuvo muy complacido cuando el rey le pasó una modesta pensión. Para justificarla, un día tuvo que escribir un libro para evitar la guerra entre España e Inglaterra, porque muchos ingleses querían pelear contra los españoles cuando Bucarelli invadió las Malvinas. Esa guerra se evitó porque el gobierno inglés, que no lo deseaba, ayudado acaso por el escrito de Johnson, pudo desoír el clamor de opositores que la querían. En su artículo, Johnson dice que la gente suele pelear por las cosas que menos conoce, que menos le importan y que menos le gustarían si las tuvieran. Reprodujo la descripción de las Malvinas del abuelo de Lord Byron —al que llamaban «Mal Tiempo Byron»[4] porque adonde llevaba sus barcos había tempestades y naufragios—, que pasó por las Islas Malvinas y dijo que sus habitantes debieran envidiar a los presos de Siberia porque, al fin y al cabo, en Siberia no se hundían en el barro ni padecían un viento continuo. Eso decía el Doctor Johnson, y yo lo leí cuando empezó la guerra de las Malvinas y estaba angustiado y deseoso de una victoria nuestra. De todos modos pensé que había mucho de cierto en los comentarios de Johnson. Johnson fue un señor pobre, que vivió de la pensión y de lo que le pagaban los libreros. Cuando

[4] Contralmirante John Byron (1723-1768).

quiso acercarse a un mecenas, el mecenas le cerró la puerta...

G: *Se trataba de Lord Chesterfield, ¿no?, que se negó a recibirlo.*

BC: Lo hizo esperar. Johnson le envió una carta, hoy famosa, en que le dice que, cuando fue, como un escritor necesitado, a recibir la protección de Su Señoría, Su Señoría lo tuvo esperando y no le dio nada; y ahora le ofrece protección, cuando él ha concluido el trabajo, ha entregado su libro al impresor y ya no la necesita. [1984]

La originalidad

BC: A los que buscan originalidad habría que decirles que buscarla es una manera poco sutil de lograrla, ya que para conseguirla les bastaría con ser ellos mismos. La originalidad no es una de mis preocupaciones, y me cuesta creer en los plagios. Ni siquiera procuré formarme una idea clara acerca de los de Coleridge, que Thomas De Quincey tan magistralmente refiere. [1984]

G: *¿Alguna vez imitó a otros escritores?*

BC: Conscientemente, no. Mientras escribía «Un león en el bosque de Palermo» me dije que sobre esa idea seguramente habría otras historias, pero no por eso detuve mi pluma. Después de publicar *A propósito de un dolor*, me pregunté si no había escrito una complicada variante del breve y hermosísimo cuento de Francis Korn, «El vals del emperador».

Con respecto a lo que usted, Grillo, decía cuando habló antes de la ciencia-ficción y *La invención de Morel*, quería comentarle que por aquellos años yo no sabía que existiera ese nuevo género de novela. Digo esto porque fue así y no para quedar, gracias a mi alegada ignorancia, como una suerte de precursor de la ciencia-ficción. En Italia, donde estuve en el mes de noviembre (1986), hablé con mucha gente inteligente —abunda allá la gente inteligente— y algunos escritores me hicieron saber que ellos sentían que la única originalidad posible era la de intentar variantes de las obras que existen. Yo creo que así nadie puede escribir. Por mi parte, siempre escribí de un modo ingenuo, creyendo que lo que se me había ocurrido valía la pena y que debía desarrollarlo literariamente. Si luego sale mal, o resulta una variante de un texto ajeno, admito la responsabilidad. A lo mejor sin merecerlo me siento cómodo en la literatura, y cuando invento una historia no me pongo a pensar en lo que hubo antes y en lo que vendrá después.

Me contaron que hay un profesor, o un crítico, que atinadamente prefiere hablar de actividad literaria que de historia de la literatura. Verse en la historia de la literatura puede ser perjudicial para un escritor.

ECh: *Yo siempre recuerdo un texto suyo en el que señala que un poema es el compendio de toda la poesía. Pero usted recién dijo que no es válido limitarse a hacer variantes sobre los mismos textos. ¿Ambas ideas no se contradicen?*

BC: Una cosa es intentar variantes de historias ajenas para escribir la propia y otra intentar variantes en los versos que uno compuso para mejorarlos. Lo segundo es líci-

to, habitual, casi necesario. Lo primero me parece una manera de escribir muy desesperanzada.

Mientras uno escribe, no está mal que proceda como si lo que tiene entre manos fuera toda la literatura; pero creo asimismo que también es conveniente que un día concluyamos ese texto, dejemos de pensar en él, y pensemos en uno nuevo y procuremos también que ese nuevo texto sea en su momento toda la literatura o toda la poesía; porque hay que seguir viviendo, pensando, inventando. [1987]

El criterio del autor

BC: Como historia triste de un autor que escribió libros excelentes y que por muy poco tiempo tuvo el placer de ser reconocido, recuerdo el caso de Italo Svevo. Había publicado las novelas *Una vita* y *Senilitá*, pero se lo apreciaba tan poco que abandonó la literatura. Durante la primera guerra mundial participó en un cuarteto musical, y decía: «Pueden identificarme: el que desafina soy yo». Svevo, que en realidad se llamaba Ettore Schmitz, tenía en Trieste una fábrica de pintura para barcos y de vez en cuando viajaba por negocios a Inglaterra. En un diario de Trieste encontró el aviso de un señor que se ofrecía para dar clases de inglés. Lo llamó; era James Joyce. Con el tiempo, entablaron amistad; Joyce, que leyó capítulos de *La conciencia de Zeno*, los encontró maravillosos. Bloom, el personaje del *Ulises*, es Italo Svevo. En 1928, cuando empezaba a ser famoso, Svevo murió en un accidente de automóvil, Italo Calvino me aconsejó que leyera *La conciencia de Zeno*. Al poco tiempo partí con el libro a una

ciudad termal. Ese libro espléndido me enseñó a no ser pretencioso. A mí, que creo entender de libros y que creo en mi criterio, las primeras páginas de *La conciencia de Zeno* me parecieron insoportables. Me irritaba que el protagonista, para dejar el cigarrillo, se hiciera encerrar por su mujer en un sanatorio y después pensara que todo era un plan de la mujer para tener amores con el médico... Pero como en las librerías de aquella ciudad sólo encontraba libros pornográficos o guías de turismo gastronómico, retomé la novela y pronto llegó el día en que descubrí su fascinación. *La conciencia de Zeno* es un libro que siempre releo y a Svevo lo siento como a un hermano. [1984]

SD: *Usted comentó que a veces deja textos a medio escribir. Quisiera saber por qué razón los deja así.*

BC: Porque los considero insalvables. Siento que irremediablemente van por mal camino.

SD: *De acuerdo, pero ¿en qué se basa?*

BC: En mi criterio de lector. Yo sé que todos los errores están a mi alcance y creo que puedo leer mis textos objetivamente. En esta profesión nuestra uno nunca está seguro. Siempre podemos cometer errores. Procuremos no cometer demasiados. Si un texto parece estúpido, probablemente lo sea. [1987]

La ficción: materia y forma

La determinación del género
La gestación del texto
La primera frase
Las unidades clásicas
Rigor argumental y digresiones
Empleo de un lenguaje sencillo
Proximidad y distancia del autor
La elección de los personajes y el tiempo
El diálogo
La verosimilitud
La corrección
El humor en la literatura
Acerca del ritmo en la prosa

La determinación del género

LZ: *¿Usted empezó a escribir como cuentista o como novelista?*

BC: Yo empecé por un cuento largo y después intenté una novela.

LZ: *Parece que es más fácil empezar por el cuento, ¿no?*

BC: Bueno... yo no pensaba en qué es más fácil. Además, podríamos hablar mucho tiempo sobre qué es un cuento y qué es una novela. Lo que yo puedo decirle es que yo sé cuándo la historia que estoy inventando va a ser un cuento o una novela. Cuando la idea es nítida como un objeto y no exige un largo desarrollo ni muchos personajes, seguramente va a ser un cuento; por el contrario, cuando la trama requiere un largo desarrollo y muchos personajes bien caracterizados, va a ser una novela. [1984]

G: *Al escribir, ¿parte usted de una estructura previa o esa estructura se va generando a medida que escribe?*

BC: Las dos cosas, porque la estructura previa suele mostrar en la marcha todas sus deficiencias, ¿no? Por eso cité la frase de Goethe —«El pensamiento no sirve para

pensar»—, porque el plan no tiene aún la experiencia que se adquiere a medida que se va escribiendo la historia.

G: *Es que en el cuento, que es un texto corto, la estructura puede estar enteramente prevista; en cambio, en la novela es posible que se modifique,*

BC: Es cierto, pero uno también comete sus errores en los cuentos. Y en todo. [1987]

G: *La decisión sobre si un texto va a ser cuento o novela, ¿es siempre previa al acto de escribir o puede modificarse durante el proceso de elaboración?*

BC: Desde luego la decisión puede modificarse.

G: *¿Y eso le ha ocurrido?*

BC: Sí, me ha ocurrido, por ejemplo, en un cuento de mi último libro, *Historias desaforadas*. Al principio fue una novela, titulada *Viaje al oeste*. Me puse a escribirla y sentí que, mientras lo hacía, me ocurría algo desagradable: aunque la idea seguía gustándome, lo que yo escribía me parecía tedioso y desprovisto de significación. Abandoné la novela, pasaron uno o dos años, y un día reapareció la idea, muy cambiada y para un cuento corto. La escribí sin inconvenientes. Es el cuento de una persona que se va al Uruguay...

ECh: «*Planes para una fuga al Carmelo*».

BC: Sí, ése era el cuento. Pero, en general, sé cuándo la idea va a dar un cuento o una novela. Si ustedes me preguntan por qué lo sé, me costaría explicarlo. El cuento es como una revelación. Por lo demás, me pregunto si algunas novelas mías no son cuentos. Quizá *La invención de Morel* sea un cuento. Realmente, comparada con las

novelas de algunos escritores laboriosos de otros países, *La invención de Morel* es un cuento.

G: *También uno podría estar indeciso en juzgar a Conrad como cuentista o como novelista, o a Henry James.*

BC: A Henry James desde luego, y también a Conrad. Entre cuentos, *nouvelles* o *novellas* y novelas hay una larga tradición de indecisiones. Últimamente me hicieron muchas preguntas de teoría literaria. En Italia solían preguntarme qué es lo fantástico. Para salir del paso, les dije que era el material con que yo trabajaba, como los ladrillos para el albañil. Por escrúpulos, casi diría por pedantería, no puedo satisfacerme con una definición aproximativa. Y una perfecta, que abarque todos los casos, no es fácil de encontrar. A lo mejor un día la descubro; mientras tanto me conformo con escribir historias.

G: *Sí, existe una gran preocupación por definir los géneros, ¿no? Viene al caso una graciosa anécdota de Borges cuando, durante una charla en la Asociación de Abogados, una señora le preguntó: «Señor Borges, yo quisiera saber en qué se diferencia un cuento de un ensayo». Y Borges le contestó: «¡Caramba! Yo quisiera saber en qué se parecen».*

BC: Está muy bien. Cuando fui jurado en un concurso de ensayo, me mandaban ensayos de poesía, ensayos de obras de teatro y ensayos de novelas, porque creían que un ensayo era un intento. [1980]

La gestación del texto

JO: *¿Siempre lo primero es la idea?*

BC: Para mí sí, aunque para otra gente no. Según Arnold Bennett, él a veces se ponía a escribir sin saber qué contaría. Creo que el único cuento en que empecé por

una situación es «El gran serafín». Yo estaba en una playa cercana a Mar del Plata, tomando el sol bajo unos acantilados, y pensé que sería desagradable que alguien se tirara desde arriba y cayera sobre mí. Después imaginé otras situaciones: que el mar arrojara a la playa infinidad de peces muertos, algunos enormes; o que Neptuno subiera desde el fondo del mar. Bueno, así, partiendo de un instante de miedo, inventé una historia del fin del mundo. Porque «El gran serafín» es una historia del fin del mundo. Partir de una situación y contar una historia que la justifique es bastante difícil. Poco menos que armar un barco dentro de una botella (o mucho menos, si le parece). Quiero creer que en la lectura de «El gran serafín» ese esfuerzo no se nota. [1987]

EC: *¿Parte usted de una idea abstracta y después busca la situación?*

BC: Sí, en general parto de una idea para un cuento, digamos, y después invento el lugar, los personajes, todo. Aunque no siempre es así; por ejemplo, en *Historias de amor* algunos temas me fueron contados por amigas; por lo menos, «Historia romana» y «Una aventura». [1988]

G: *El año pasado Borges nos decía que antes de escribir un cuento él ya conocía el principio y el final y que su tarea consistía en averiguar cómo llegar desde un punto al otro.*

BC: En cuanto a nuestra colaboración, no sé si eso fue tan así. Borges pensaba que, si uno tenía el principio y el final de un cuento, podía estar tranquilo... y naturalmen-

te es así... Pero creo recordar que alguna vez empezamos algún cuento en colaboración sin saber cómo lo concluiríamos. Cuando uno tiene la idea de un cuento y puede contárselo a alguien, entonces tal vez sea la hora de escribirlo. Desde luego, saber el final es una gran tranquilidad.

Aunque soy bastante lento para escribir, soy rápido para imaginar. Ésta es una riqueza desdichada porque, desde que empecé a escribir, siempre tengo por delante ocho o diez cuentos y dos o tres novelas en proyecto. Y con alguna ansiedad me pregunto si llegaré a escribir todo. Hace cuatro años me ocurrió haber llegado hasta la página ciento sesenta de una novela —poco menos que el largo habitual de mis novelas— y debí abandonarla, por no encontrar un final apropiado. Tenía razón Borges, saber el final da tranquilidad. Para evitar el riesgo de abandonar una novela a medio hacer (lo que puede ser desalentador) trato de prever y resolver las partes difíciles de su desarrollo. Pero, aunque lo piense todo, a su debido tiempo descubro que las dificultades están esperándome, porque fueron resueltas en apariencia, con simulacros de solución destinados a darme optimismo en mi trabajo. No quisiera que esto ocurra así, pero la experiencia me prueba que habitualmente ocurre. Me apresuro a señalar que estas preocupaciones sobre el final no conciernen a todos los novelistas, sino tan sólo a quienes escriben un tipo de novelas que por la construcción están emparentadas con los géneros policial y fantástico: historias donde el final es importante, en las que realmente *finis corona opus*. Yo suelo escribirlas.

G: *Tal vez uno pueda empezar a escribir un cuento sin saber el final.*

BC: Sí, lo intente algunas veces. Por lo general pude resolverlos gracias a un favorable estado de ánimo. Abandonar un cuento después de escribir unas pocas páginas parece menos grave que abandonar una novela después de muchas páginas. Por eso, ante un cuento uno está menos inhibido y, a lo mejor, más ingenioso. Quizás alguno de ustedes me pregunte por qué preocuparse tanto por el final si la literatura está llena de historias famosas admirables, que concluyen de cualquier modo. Como la negligencia y la torpeza no son fáciles de erradicar, todo escrúpulo de perfección concierne a la obra. Créanme: es necesario para la obra lo que cada cual tiene entre manos, por más que haya cuentos admirables de final mal resuelto, o inferior a lo que prometieron las primeras páginas. Para poner las cartas sobre la mesa, les diré que tienen cuentos así los escritores que más quiero, mis maestros. Stevenson da ocasionalmente a sus relatos un final que parece menos hijo del acierto que de la resignación. Esto puede ocurrir aun en cuentos que uno recuerda con deslumbramiento, como «El príncipe Otto». También es de Stevenson uno de los mejores comienzos que recuerdo: el de «El ladrón de cadáveres». Yo lo propondría como ejemplo para quienes desean escribir cuentos o novelas. Les recomiendo asimismo las observaciones de Stevenson sobre el arte de escribir. Da consejos útiles como el de distribuir en los relatos escenas visualmente vividas, que estimularán al lector como si las hubiera visto, y que se fijarán en su memoria como si las hubiera soñado. Ahora recuerdo otro consejo atendible: para escenas de acción, rápida, violenta, usen un estilo acorde. Eviten las frases largas, los verbos auxiliares, los gerundios, los adverbios terminados en -mente. Si van a concluir un cuento o una

novela con un suicidio, no lo describan con frases como «quitó el cuchillo de donde estaba enclavado y, apoyando el cabo en el suelo, hundiéndoselo a su vez a sí mismo, a la altura del corazón, dejándose caer sobre la hoja de punta»... no: la escena violenta debe ser clara, concisa y rápida (aunque no tan rápida que pase inadvertida). [1984]

OP: *En «Historia desaforada» usted deja un final abierto, aunque muy claro. Y lo es porque, aunque no esté dicho, el lector sabe que el monstruo va a atrapar al narrador.*

BC: Claro, como el narrador no podía contar que lo habían matado, introduje un grabador. En general, trato de no poner máquinas en mis cuentos, pero en ese caso tuve que hacerlo. No creo, por cierto, que sea un recurso ilícito.

OP: *Dado que éste es un caso particular, me interesaría conocer su opinión sobre los finales abiertos en general*

BC: Mire, no tengo predilección por ellos. Tal vez porque para aprender a escribir tomé de modelo novelas policiales y cuentos fantásticos, para mí el final es casi lo principal de una historia. Desde luego, si una historia exige un final abierto, lo dejo abierto.

Sobre finales de novelas voy a contarles una experiencia mía. Durante años pensé escribir una historia sobre el triunfo de la vocación. Cuando la contaba, tenía éxito en el oyente. Desde Flaubert, el tema de la vocación alcanzó algún prestigio popular. No bastante, según descubrí a poco de publicado el libro. Mi héroe no era un escritor sino un fotógrafo (lo que se dice de uno puede decirse del otro). En el curso de un trabajo encuentra a su verdadero

amor; pero le proponen un nuevo trabajo y, entre quedarse con la muchacha amada o seguir la vocación, no vacila: se va para seguir fotografiando. (Para que el triunfo de la vocación fuera verdadero, el amor tenía que ser verdadero.) Hubo lectores tan defraudados que llegué a preguntarme si la novela no es una historia que concluye con el triunfo del amor, o con la muerte de los dos enamorados, o siquiera de uno de ellos. Un género menos elástico de lo que yo suponía. [1988]

La primera frase

APL: *Con respecto a la técnica para escribir un cuento, quisiera preguntarle si conviene empezar creando mucha expectativa; porque cuando leí «El perjurio de la nieve», el principio me atrapó tanto que quise llegar al final muy pronto, saltándome algunos detalles que quizá fuesen lo mejor.*

BC: Bueno... si en ese comienzo prometí demasiado, cometí un error. Creo, de todos modos, en la conveniencia de prometer algo en las primeras líneas de una historia. El lector se parece bastante a esas personas que miran la televisión y se levantan a cada rato; todo pretexto es bueno para que el lector cierre el libro y ya no vuelva a él. Hay que tratar de atraerlo un poco, de retenerlo. Por ejemplo, cuando yo era joven me aconsejaron que la primera frase fuera larga como un lazo para envolver y sujetar al lector. La frase corta lo dejaría libre demasiado pronto. No sé si esto es del todo verdad. A lo mejor el ritmo de varias frases cortas envuelve al lector tan eficazmente como una frase larga. He notado que el comienzo

de algunos libros es mejor que las páginas que lo siguen y que el primer capítulo de las novelas suele ser mejor que los siguientes. No creo que esto se deba a la astucia de los escritores, sino al hecho de que esos párrafos son los que hemos corregido más. Acaso todas las veces que leemos lo que llevamos escrito. Yo, por lo general antes de ponerme a escribir leo todo lo que llevo escrito. Mientras que mi último capítulo lo habré leído y corregido los últimos días, el primero lo leí y arreglé a lo largo de tres o cuatro años. [1987]

LAS UNIDADES CLÁSICAS

BC: Ahora quiero hablarles de las unidades, porque la experiencia me indica que es ventajoso para los narradores recordar que existen. Las clásicas son tres: de acción, de tiempo, de lugar. Shakespeare y los españoles no las tomaron en cuenta. Los imitadores de los clásicos les dieron mala fama. Para Byron, de un lado estaban las unidades y del otro la barbarie. Según mi experiencia de escritor, conviene, en lo posible, observarlas, o tender a observarlas. En mis años de aprendizaje yo estaba en contra de las unidades (las veía como trabas a la libertad), pero con alguna sorpresa fui notando que las historias, cuando se ajustan, cuando se comprimen, salen mejor. Las palabras lo dicen: comprensión, tensión, intensidad (una cosa trae la otra). Sobre la unidad de tiempo diré que a veces preveo una duración de un mes para la acción de un relato que estoy por escribir; pero al contarlo (o contármelo) advierto que si dura una semana será más intenso. Finalmente, cuando lo escribo, le doy una duración de

cinco días. No hay duda: conviene que la ficción transcurra en el menor tiempo posible. Sé, como lector y como escritor, que los relatos cuya acción no dura más de un día logran frecuentemente una satisfactoria vivacidad.

Cuando Stevenson no observa la unidad de lugar en *El mayorazgo de Ballantrae,* una novela maravillosa, el relato pierde fuerza. Mientras todo ocurre en Escocia, uno cree en la historia que está leyendo, pero cuando hay que seguir a un personaje a las colonias, en Norteamérica, la acción se dispersa y el lector se vuelve incrédulo e indiferente.

G: *La decisión en cuanto a las unidades de tiempo y lugar, ¿es anterior o posterior a la elección del tema?*

BC: Para mí es previa, en el sentido de que tengo conciencia de que existen y también de que recordarlas puede ser ventajoso. Las veo como indicadoras de ajustes convenientes.

G: *En cuanto al número de personajes, en su cuento «El Noúmeno» es necesario que sean seis porque si uno de ellos tiene que revelar un enigma, resulta mejor que lo haga entre varias alternativas, ¿no?*

BC: De acuerdo.

G: *Ahí sé que la cantidad de personajes es intrínseca a la trama del cuento. Como también lo es que transcurra durante la llamada Semana Trágica,*[5] *porque tiene que haber una huelga memorable para justificar que el protagonista no encuentre transporte. En el cuento «Máscaras*

[5] Ocurrida a principios de 1919, en Buenos Aires, cuando la policía reprimió severamente a los obreros en huelga.

venecianas» la elección de gente enmascarada, ¿era necesaria para resolver un problema de identidad?

BC: Seguramente. Además era un símbolo de la historia. Generalmente, cuando estoy por escribir, trato de pensar cuál será el tema de la historia, en qué consistirá, y entonces hago lo posible para que todo mire hacia el mismo lado. Si hay máscaras o si una persona es un doble de otra, entonces habrá objetos que se parezcan entre sí. Estas observaciones se relacionan con la unidad de acción, de la que no hablamos y que sin duda es la más importante. La unidad de acción excluye episodios y personajes innecesarios y pide que todo suceda con arreglo al tema central. Desde luego, no hay que exagerar. Alguna digresión que afloje la trama puede ser necesaria para que corra aire... Para escribir, como para cocinar, el tino es indispensable.

G: *Quisiera saber si en «Máscaras venecianas» todo fue pensado de antemano o si quizás usted inicialmente sólo pensó en la historia de Daniela, que trabajaba con un profesor anciano... Porque yo creo que las máscaras se le ocurrieron después.*

BC: Sí, probablemente aparecieron después. Aparecieron para que la busca fuera más angustiosa, digamos, más dramática.

G: *Entonces, el escenario sería posterior a la idea del cuento.*

BC: Sí, es posterior. Uno empieza con una idea del cuento, sin saber dónde va a ocurrir. En esos primeros momentos uno sabe muy poco...

RPB: *Usted habló de unidad de tiempo, de lugar y de acción; ¿hay un orden para cuando uno escribe?*

BC: No, no hay un orden. El orden será el más conveniente para la eficacia de la historia que va a contarse, porque las observaciones generales se modifican para cada una de las historias. ¡Son todas tan diversas! Habría que descubrir una poética para cada texto que uno va a escribir. [1988]

Rigor argumental y digresiones

BC: Los seis primeros libros que publiqué fueron seis fracasos. En la composición y la redacción del séptimo, *La invención de Morel*, mi afán fue no cometer errores. Me dije que tenía un buen argumento y que no debía malograrlo. Por desconfianza de mi tino quise tomar todos los recaudos de seguridad. Procuré que en la historia, como en la máquina de un reloj, nada fuera innecesario. Néstor Ibarra, en una nota que publicó años después, comentó generosamente mi novela, pero señaló que tenía un defecto: en ella todo servía al argumento. Yo había querido precisamente eso, pero la crítica me pareció justa. Entendí que mi elemental recurso de eludir las ocasiones de errar fue un intento de acortar camino, de alcanzar el acierto sin pasar por la destreza y el tacto. Como dijo William Butler Yeats, en estas cosas no se puede acortar camino. En mi novela no hay casi digresiones, y es por las digresiones que entra la vida en los relatos. En el mío no hay sombra de desorden. Las novelas recrean la vida, donde el desorden abunda... Pero no exageremos, no recaigamos en intentos de acortar camino. Los relatos requieren construcción, aunque tal vez no tan rígida como la de *La invención de Morel*; necesitan tam-

bién algo más sutil: armonía. Cuando ustedes vayan a contar una historia, traten de que todo en ella —mejor: casi todo— mire hacia ese tema; es mejor que la mente del lector entre en el tema, pueda seguirlo y que haya en el relato incidentes que sirvan de variante o de comentario. Así creo que pasa en la música, donde alrededor del tema principal hay comentarios de los distintos instrumentos. Y en una novela, con un misterio que se aclara al final, conviene sugerir otros misterios o una explicación que no sea la verdadera, para que el lector vaya pensando, vaya equivocándose y también acertando, de manera que cuando llegue al final, diga: «Bueno, esto me lo anunciaron y pude imaginarlo». [1984]

GV: *¿Puede usted explicar más ampliamente por qué alguien juzgó defectuosa* La invención de Morel*? Porque a mí me pareció excelente.*

BC: Si se refiere a la objeción de Ibarra, creo que ya expliqué por qué me parece justificada. No niego que de la reacción de la crítica y de muchos lectores cabe inferir que *La invención de Morel*, tal como fue escrita, funciona. Aun siendo así, yo diría que la objeción de Ibarra es teóricamente justa. Si *La invención de Morel* resulta atractiva será porque es novelesca. Yo agradezco a la suerte el que se me haya ocurrido una novela de aventuras, con un fugitivo que llega en bote a una isla. En esa isla alguien intenta lograr la inmortalidad por un procedimiento que interesó a algunos lectores y los indujo a proponerse nuevas hipótesis. Además, la novela refiere una sentida historia de amor.

G: *¿Es un homenaje a Wells, por* La isla del doctor Moreau?

BC: Puede ser a Wells y a sus novelas y cuentos fantásticos. Pienso que Borges mencionó *La isla del doctor Moreau* para señalar que mi novela estaba en la tradición de Wells. En cuanto al nombre Morel, creo que lo pensé porque era francés y se pronunciaba sin dificultad en español.

G: *De todos modos, después de* La invención de Morel *y de* Plan de evasión, *pienso que en su obra posterior hay más digresiones y, además, descripciones breves y, por suerte, concretas, de tipo psicológico.*

BC: Sí, antes de *La trama celeste* algunos críticos me dijeron que mis cuentos resultaban exageradamente mecánicos, y desde entonces busqué dar más vida a los personajes, imaginarlos mejor, lograr un estilo transparente, parecido al oral y desprovisto del tono de pedantería que dan los excesos de precisión. [1988]

Empleo de un lenguaje sencillo

BC: Vernon Lee, en su libro *Traficando con palabras*, dice que algunos escritores, para evitar verbos simples como «haber», «ser», «estar», echan mano de expresiones metafóricas. Una ventaja de tales verbos es que se notan menos que los empleados para reemplazarlos. Creo, asimismo, que suele ser preferible repetir una palabra que sustituirla por un sinónimo. En el uso de sinónimos hay que tener cuidado... Se notan a veces como si estuvieran escritos en otro tipo de letra. Pueden compararse con máscaras a las que uno reconoce a través del disfraz.

G: *Como los escritores que para no repetir «dijo», escriben «espetó», «suspiró», «musitó», que son sinónimos horribles y además no agregan nada.*

BC: En este sentido Hemingway nos da una lección. Escribe «said», «said», «said» —«dijo», «dijo», «dijo»—. No hay que tener inconveniente en escribir así.

LZ: *Claro que se trata de Hemingway, ¿no?*

BC: Recuerdo una vez más la definición de Bergson: la inteligencia es el arte de solucionar situaciones. Quizá sea más difícil escribir muchas veces «dijo» que poner «pensó» y otros verbos. Uno elegirá la solución que para cada caso convenga. Lo importante es que se lea bien. Lean y relean en voz alta los párrafos, las frases, y no se conformen hasta que no quede en ellos ningún defecto que pasar por alto. Ahora recuerdo otra regla. Por la misma razón que ponemos la revelación al final de la historia, debemos poner lo importante al final de la frase. Esta regla, sin embargo, no debe ser aplicada con insistencia. La lectura de *La guerra gaucha,* de Leopoldo Lugones, por momentos se vuelve molesta porque toda frase concluye con un efecto y con una sorpresa. [1984]

MM: *¿A eso se debe que usted escribiera* Breve diccionario del argentino exquisito*?*

BC: No. Me impulsó a escribir el librito un auge temporario de la manía de nuestros políticos, sociólogos y psicólogos de emplear palabras complicadas para decir cosas bastante simples. No sé cómo no advierten que es el tradicional procedimiento de los embaucadores... Ignoro si mi libro sirvió para algo. Noto, eso sí, que hoy en día los políticos hablan más llanamente. Casi como todo el

mundo (salvo, por supuesto, algunos «hacer a», «atento a», y no pocos «fundamentalmente»).

G: *Borges escribió en el suplemento cultural del diario* Clarín *sobre esos eufemismos y se burlaba de ellos diciendo, por ejemplo: «Yo no soy ciego, soy un no-vidente».*

BC: Claro, falsas monedas con que se quiere sobornar a la gente. Cuando estuve en Francia, en mil novecientos setenta y cinco, me enteré de que a los porteros no se los podía llamar *concierges*, como antes; había que llamarlos *gardiens*. No sé por qué *gardien* es mejor que *concierge*, pero, según me dijeron, si uno los llama *concierge* se ofenden. En la Argentina los llamamos con un título un poco largo: «encargados de casa de renta». Bueno, a mí suelen llamarme de un modo más breve, pero más falso: doctor, y en Italia *professore*.

Una ambición que puede ser peligrosa es la de tener riqueza de vocabulario. Cuando yo era joven oía con envidia la frase, aplicada a Lugones o a algún otro escritor consagrado: «escribe con todo el idioma». Probablemente haya que escribir con todo el idioma usual, renunciando a la vanidad de emplear arcaísmos, neologismos y cualquier palabra que llame la atención del lector. En cada texto —y esto parece importante para novelistas y cuentistas— debe uno tratar de que el idioma sea verosímil para el mundo que se describe. [1987]

MSB: *¿Cómo hace usted para mantener el correcto uso del idioma español? ¿Hay parámetros?*

BC: Tal vez para el que empieza no haya parámetros. Cada cual se abre camino como puede; en el fondo, solo y cometiendo errores. Si hay parámetros los da el tino, y

el tino lo da la experiencia, y la experiencia la dan los años de trabajo. Cuando yo era un chico leía libros de críticos, gramáticos, filólogos españoles, tradicionalistas y malhumorados, como Clemencín, Rodríguez Marín, Cejador, el padre Mir, e incluso Valbuena y el venezolano Baralt. Me descaminaron, pero, ¿qué no me descaminaba entonces? Escribí pensando en el vocabulario y en la gramática: una manera de desviar la atención. Hay que leer a buenos escritores.

MSB: *Entonces, siempre es subjetivo, ¿no? Por ejemplo, los buenos autores...*

BC: Por eso le dije que no hay parámetros. Yo empecé por los clásicos españoles. Como buscaba la literatura, en ellos la encontré en grandes dosis; para saciarme no me bastaba Cervantes; necesitaba autores menos conocidos, como Malón de Chaide. Si bien a la larga fueron ganancia, a la corta me llevaron a escribir paródicamente, con unas palabras y en un estilo que no eran míos, ni de mi país ni de mi época. Es verdad que muy pronto incorporé en mis escritos palabras sacadas de letras de tangos, y también el estilo, que me pareció prestigiosamente culto, de un ensayo de Carl Jung sobre el *Ulises* de Joyce; vertiginosas audacias de construcción de historias que pretendían imitar las del *Ulises*. [1988]

PROXIMIDAD Y DISTANCIA DEL AUTOR

G: *¿En qué persona siente que escribe con mayor fluidez, en primera o en tercera?*

BC: Al ponerse a escribir uno se siente más cómodo en primera persona. Pero la resistencia que opone la tercera

persona dura poco y no hay que ceder enseguida a la comodidad. Quiero decir que si a uno le parece que a la historia que va a referir le conviene la tercera persona, por un instante de pereza no vale la pena escribirla en primera. Probablemente la gran novela está escrita en tercera persona. Se ha dicho, tal vez con razón, que solamente con la tercera persona se logra la mayor dignidad de estilo. Desde luego hay lugar, para libros escritos de una manera u otra. La primera persona introduce un nuevo personaje, el relator, que puede ser más o menos histriónico y que permite ciertos juegos en la relación de la trama. El lector cree espontáneamente en el relator. Debo reconocer que hay situaciones en que la primera persona puede ser providencial. A mí alguna vez me ocurrió sentir que no imaginaba eficazmente la historia que estaba contando en tercera persona, que la escribía sin ganas, aunque me parecía atractiva. Porque el desgano se repetía diariamente, resolví retomar en primera persona la historia desde el principio: en el acto sentí que la manejaba con mano firme; la historia misma se encaminó y a mí me divirtió contarla. Creo que los lectores salen siempre favorecidos cuando el autor escribe con gusto.

G: *Ha hablado usted de la mayor dignidad que se logra con la tercera persona. ¿Se debe eso al alejamiento del autor?*

BC: Tal vez. El alejamiento del autor ha de permitir una objetividad mayor, lo que a su vez permitiría que la historia aparezca con toda su dignidad, libre de condicionamientos psicológicos. La primera persona puede ser un poco ridícula, a veces inesperadamente. Voy a contar algo que me pasó el otro día. Me habían pedido una nota biográfica y encontré entre mis papeles una escrita en pri-

mera persona. Me pareció que podía servir si la pasaba a tercera persona. Así la dicté, y poco tardé en advertir que no podía publicarse; pero me dio vergüenza confesarle a mi secretaria que lo que estábamos haciendo era inútil y dicté hasta el final. En esa nota yo enumeraba algunas limitaciones mías, algunos de mis defectos; en primera persona eso no quedaba mal, pero al pasarla a tercera persona la convertí en una biografía escrita por alguien que me despreciaba, al parecer justificadamente. No creí que me conviniera publicar ese texto. Para concluir con la primera y la tercera persona voy a confesarles que ante cada nuevo relato vacilo entre una y otra, un poco a ciegas y con mucho temor de que una equivocación sea irremediable.

OP: *En los cuentos de* Historias desaforadas *usted respeta cuidadosamente la persona en que ha empezado un relato. ¿Es así en general?*

BC: Supongo que sí. Cuando no lo hice, mis experiencias me llevaron a la renuncia del proyecto... Sé que pueden escribirse historias contadas por varios personajes, como las de Wilkie Collins, que son admirables y muy divertidas. Y hay además novelas epistolares.

G: *Como* Los idus de marzo.

BC: Sí, es verdad. Pero el hecho de que abunden las novelas de ese tipo no es garantía de que a uno le salgan bien. Por eso me parece mejor mantenerme en un solo punto de vista.

OP: *Sin embargo, en su cuento «Trío» usted hace un ejercicio muy especial de desplazamiento, tomando tres nombres femeninos, ¿no es así? ¿Podría describir los mecanismos empleados en ese cuento?*

BC: No es fácil describirlos para quien los ha olvidado, como yo... El cuento reúne la historia de tres hombres que buscan a tres mujeres fuera de alcance. No sé si las tres historias forman una, pero son variantes de un solo tema. Eso es lo que he querido hacer, y describir a una o dos de esas mujeres. Creo que el cuento expresa también la perplejidad y la desolación de quien pierde a la mujer querida. [1988]

La elección de los personajes y el tiempo

MM: *¿Cómo hace usted para definir o dibujar un personaje?*

BC: A veces parto de un censo. Por ejemplo, si hasta este momento tengo a un profesor moreno, que venga un plomero rubio. Aunque esto parezca broma, corresponde a la verdad. Hay que distinguir un personaje de otro. Si uno se llama Eduardo, más vale que el otro no se llame Ricardo, y la amiga, Bernarda. O que todos tengan nombres monosilábicos, o griegos. Además no deben ser todos de igual profesión. Yo tiendo a poner profesores y discípulos, médicos y enfermos, escritores, taxistas, detectives... Una persona como yo, que se pasa la vida escribiendo relatos, no recuerda todo lo que ha escrito y suele repetirse. Me lo dijeron: «¡Otra vez con eso!». A veces, por pereza mental, tengo la sensación de que no me quedan para elegir, para los personajes, más profesiones que las mencionadas. Cuando uno quiere describir minuciosamente a un personaje, descubre lo acertado que estuvo Lessing al afirmar que la escritura es para describir en el tiempo y la pintura para describir en el espacio. Si uno se

pone a describir la boca, la nariz, los ojos, el pelo, las orejas, el cuello... no muestra una persona, sino una cantidad de fragmentos que el lector no sabrá cómo reunir. Por lo tanto, conviene pensar qué elementos sirven eficazmente para que el lector imagine; y a lo mejor hay que resignarse a que no sea como uno quiere, sino como el lector pueda verlo. La descripción fielmente minuciosa de alguien es una tarea casi condenada al fracaso.

G: *Y esto es aún menos tolerable al comienzo de un texto. Empezar con una descripción suele resultar tedioso para el lector.*

BC: Claro. No hay que detener al lector con un párrafo engorroso; hay que procurar que se deslice hacia adentro.

MU: *Con tantos libros en proyecto como tiene usted, ¿no se le confunden los personajes?*

BC: No, no dejan de ser reales. Por más que pasen días, meses, años, las historias no dejan de ser distintas y reales, y sé cómo son los principales personajes que van en cada una. Uno ha pensado tanto esos cuentos y esas novelas... No quiero decir con esto que uno los tiene en la mente como si ya estuvieran impecablemente hechos. El pensamiento engaña a uno, lo engaña para inducirlo a ponerse a trabajar y a escribir, y a hacerle creer que ya está todo resuelto, hasta el más ínfimo detalle, y que sólo falta emprender la redacción. [1988]

MSB: *En cuanto a sus personajes, ¿son solitarios porque son reflexivos o es su reflexión la que los vuelve solitarios?*

BC: Han de serlo porque todos los hombres lo son, y sufren por serlo, y porque no encuentran un amor, o un

verdadero amigo. El hombre es sin duda un animal gregario que no sabe vivir en sociedad. Lo que quiero decir es que estamos solos y tenemos que apechugar con el destino. Ojalá fuéramos de la mano a lo largo de la vida. Aunque no estoy seguro de que un contador de historias como yo pudiera felicitarse... No sé si los que van de la mano (sin riesgo de soltarse) convienen para personajes de historias. Creo que para ese papel convienen más los que están solos y sufren. Comunican sus temores, esperanzas y ansiedades al lector y no dejan que se desentienda del libro.

MSB: *¿Eso no es ser escéptico?*

BC: No sé. Alguna vez pensé que el pesimismo y el optimismo son cuerpos extraños en la inteligencia a los que no hay que prestar demasiada atención. [1987]

OP: *Dado que casi todos sus cuentos —salvo «Historia desaforada»— están escritos en pasado, ¿podría suponerse que a usted le resulta más difícil escribir en presente?*

BC: No, no creo que sea muy difícil, pero no siempre se le ocurren a uno historias que deban ser contadas en presente; en ellas el suspenso es particularmente eficaz. Apostaría que los autores de cuentos de terror lo saben. El primer cuento del primer libro que escribí en mi vida está escrito en presente. Quiero creer que entre ese cuento e «Historia desaforada» habrá algún otro en presente; la verdad es que no estoy seguro... En todo caso, el tiempo natural de los cuentos debe de ser el pasado, como lo indica la famosa fórmula: «Había una vez...». No por nada Hartley dice al principio de *El mensajero del amor*: «El pasado es un país extranjero. Allí hacen las cosas de otro

modo». Si las cosas raras que contamos pasan en ese país extranjero, son un poco más creíbles. [1988]

EL DIÁLOGO

G: *En la narrativa argentina no suele abundar el diálogo. Sus libros constituyen una excepción, particularmente el último,* Historias desaforadas, *donde el diálogo aparece con frecuencia. ¿A qué atribuye usted la falta de diálogo en nuestra literatura?*

BC: En realidad, no sé a que atribuirla... Pienso que el diálogo quita solemnidad a lo que se escribe. Por ejemplo, esta tarde, antes de venir, estuve leyendo «La manera de los hombres», de Kipling, un cuento sobre marinos romanos, cartagineses y españoles. Es un cuento en el que no faltan tentaciones para la vanidad. Kipling menciona términos náuticos y da detalles sobre la navegación de diversos barcos de aquella época, pero todo es creíble y aceptable para el lector porque está contado en una verosímil conversación entre marinos. Tan admirables son los diálogos que no siente uno que la terminología esté ahí para lucimiento del autor. En este cuento hay una plegaria de marinos muy bella. Por ejemplo, «La Mojada», de los del Danubio: «Ahora duermo. Después volveré a remar». Otros decían: «Oh Dioses, no me juzguéis como a un dios, sino como a un hombre quebrado por el Océano». Y otros: «Madre Cartago, devuelvo el remo». Volviendo al tema de los diálogos les diré que cuando empecé a escribir yo casi no los usaba. Pensaba que eran una facilidad y que yo no debía permitírmela. Es posible que sea una facilidad para quienes tienen buen oído y son capaces de reproducir las

conversaciones de la gente. Que sean o no una facilidad importa poco; lo cierto es que los diálogos confieren más naturalidad a los personajes y que los cambios de ritmo entre la narración del escritor y lo que se dice en los diálogos aligera la lectura. Uno de los primeros autores que me inspiró ganas de recurrir al diálogo fue Hemingway en *Adiós a las armas*. Con esto no quiero decir que sienta una gran admiración por Hemingway; me gustan su estilo y su manera de contar.

OP: *En* Historias desaforadas *sus cuentos tienen más diálogo que antes. ¿Usted empleó intencionalmente allí el diálogo o es porque le resulta placentero?*

BC: Porque me resulta placentero. Pienso que mis personajes viven cuando los hago dialogar. [1988]

La verosimilitud

VM: *¿Es lícito establecer una diferencia entre ficción y realidad?*

BC: Hablar de la diferencia puede llevarnos a una conversación filosófica: las relaciones tal vez convengan más a nuestro propósito. Decía el Doctor Johnson que una pieza de teatro debe interrumpir la incredulidad del espectador. Lo mismo podemos decir de un cuento o de una novela. Si el espectador o el lector recuperan su incredulidad antes del final de la obra, ésta ha fracasado. Que se sienta una ficción como irrealidad no creo que sea una buena noticia para el autor. Cuando preparábamos la *Antología de la literatura fantástica* ni a Borges ni a Silvina ni a mí nos gustaba el título. El epíteto «fantástico» nos recordaba exclamaciones de señoras de Buenos

Aires: «Fantástico, fantástico», en sentido de excelente. Borges propuso *Antología de la literatura irreal*: un título más moderado, menos grosero. Pero comprendimos que nadie sentiría interés por la literatura irreal. En lo irreal hay algo que produce repulsión, incluso asco.

VM: *¿Y qué es lo que hace verosímil la ficción?*

BC: ¿Debo decirlo? Un largo proceso de enredar al lector, de darle pruebas, falsas pruebas —somos una variedad de prestidigitadores y nos gustaría que nos tuvieran, como a ellos, por magos— de que eso ha pasado, de que yo no lo he visto pero lo vio otra persona que merece mi confianza y a quien por ver eso le pasó esto y aquello... Por un tejido de circunstancias conducimos al lector a aceptar lo que lee. Me parece que en literatura lo fantástico es aceptable. Escribiendo conseguimos que la gente crea cosas irreales. Es claro que no creen para siempre, creen mientras leen, y no creen del todo, sino en la medida necesaria y habitual para la lectura. Esto lo sabemos por nuestra experiencia de lectores; pero si vamos al cine, nuestra experiencia de espectadores nos dirá otra cosa. Los mismos ojos que sin reparos nos transmiten lo que está escrito, cuando se trata de imágenes no dejan pasar una inverosimilitud y nos persuaden de rechazar el engaño. Porque soy un escritor que cuenta historias, los productores de películas suelen comprarme los derechos de adaptación. Esto me alegra. Pero porque soy un escritor cuyo nombre se vincula con la literatura fantástica, suelen elegir las más fantásticas de mis historias. Esto me alegra menos. La escena que ocurre a continuación siempre es idéntica. Alego que hay otras historias mías. Prevengo sobre dificultades. Me piden que tenga fe en ellos y no necesitan agregar que de cine saben más que

yo. Por mi parte, me sentiría muy halagado si supiera que una película basada en una historia mía entretiene al público. Es claro que para eso la película tendría que ser creíble, por lo menos mientras dure la función.

G: *Además, hay una distinción entre lo verosímil y lo verdadero. Recuerdo un cuento de María Luisa Bombal sobre una mujer a la que le crecen alas. Aunque por supuesto no es verdadero, uno lo cree porque resulta verosímil. Con Kafka, uno siente lo mismo: siente lo que le pasa a Gregorio Samsa sin necesidad de ser escarabajo.*

BC: Claro, porque el lector se pone en el estado de ánimo del personaje en esa situación.

G: *En cambio, hay toda una literatura hecha con elementos «reales» que resultan increíbles y parecen todos falsos.*

VM: *¿Y si fuera al revés? ¿Si la realidad fuera fantástica?*

BC: La realidad es fantástica en cualquier momento. En los sueños, en una enfermedad. O usted está caminando de noche por un corredor de su casa; la luz se apaga y usted de pronto está perdido. Ahí tiene un simulacro de algo fantástico. De vez en cuando la vida nos da una visión momentánea de algo que quiebra el orden de la realidad.

G: *En sus cuentos, Lovecraft suele citar un libro de autor árabe llamado* Necronomicón, *y da tantos detalles precisos al respecto que, en mil novecientos sesenta, en la Biblioteca de la Universidad de California, se descubrió una ficha que contiene todas las referencias bibliográficas de rigor. Por supuesto, mucha gente fue durante años a solicitar ese ejemplar inexistente. Así también, cuando yo leí «Tlön Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, estuve tentado de conse-*

guir la Anglo-American Cyclopaedia *para ver si realmente figuraba un artículo sobre Tlön. Es que es tan verosímil...*

VM: *¿Por qué suele resultar más verosímil un cuento fantástico o un hecho imaginado que el relato de un acontecimiento real?*

BC: El hecho imaginado puede tener una extraordinaria fuerza de persuasión, pero subjetiva y difícil de comunicar. Los cuentos de que hablamos son ideas fantásticas, especialmente elaboradas para ser creíbles. El hecho real lo contamos como nos lo contaron. [1984]

G: *Suele haber textos muy bien escritos pero en los que los sucesos podrían ocurrir indistintamente en Budapest, en Bahía Blanca o en Odessa; es decir, que están bien escritos pero no son del todo creíbles por esa razón. Creo, en cambio, que en sus cuentos y novelas los lugares en que ocurren las situaciones están muy claramente descritos, muy bien localizados. ¿Qué recomendaciones daría usted para que una descripción sea verosímil y creíble?*

BC: Yo creo que todo depende de haber imaginado bien la historia. El «bien» comprende todo: inclusive lo topográfico y el modo de hablar de los personajes. Si ustedes van a contar una historia que (digamos) ocurre en Lobos, conviene que puedan imaginar sentidamente a ese pueblo y que recuerden algo que allá, por peculiar o extraño, les llamó la atención. Lamentablemente, de vez en cuando se nos ocurren historias que debemos situar en ciudades que no conocemos. Yo apelo entonces a personas que las conocen y también a enciclopedias y a guías de turismo. Hay que resistir en esos casos a la tentación de enumerar demasiados hoteles, bares, cafés, calles,

plazas, estatuas, en el afán de recrear el ambiente, de ser precisos y de mostrarnos seguros. Esa profusión de datos que hemos reunido puede oscurecer una buena historia.

G: *Con relación a tales cuentos, ¿qué podría decirnos del lenguaje?*

BC: Sin preocupaciones de color local, por una cuestión de armonía, quizás el lenguaje de un cuento que pasa en Lobos no deba ser idéntico al de un cuento que pasa en El Cairo; pero de un modo general, diré que si uno habla como argentino debe escribir como argentino.

G: *¿No piensa usted que nuestros escritores descuidan bastante el modo de hablar argentino?*

BC: Quien no recuerda cómo habla la gente, ¿puede escribir diálogos?

G: *Un ejemplo: hablando de unos compadres, Borges escribe: «compartieron un alcohol pendenciero», y algo más adelante agrega: «en una esquina se entreveraron». Eso suena muy a porteño, muy a argentino, sin duda no parece escrito en Valladolid. ¿Y por qué no? Si ni «pendenciero» ni «esquina» son palabras del lunfardo porteño...*

BC: Bueno, pero «entreveraron» parece un poco más de acá, ¿no?

G: *Pero la palabra «entrevero» es española.*

BC: Desde luego, pero usada para indicar una pelea...

G: *De todos modos, es evidente que se puede escribir en argentino sin necesidad de acudir al lunfardo.*

BC: Desde luego.

G: *Pero esa falta de verosimilitud en el diálogo, ¿no se puede deber a que el escritor le presta más atención al desarrollo de su texto que al modo real de hablar de sus personajes?*

BC: Claro, por eso, cuando decimos que algo está bien escrito debemos entender que «bien escrito» significa muchas cosas. Para que algo esté verdaderamente bien escrito el escritor tiene que acordarse de todo eso, tiene que recordar quién lo dice y cómo lo hubiera dicho, y eso no es fácil para una persona que empieza a escribir. Yo escribí durante diez años equivocándome siempre. Tal vez convenga haber cometido errores. La experiencia alcanzada a través del error está bien fundamentada y es muy segura.

G: *Algo parecido ocurre con la elección de los nombres.*

BC: Sí, hay escritores, algunos muy conocidos nuestros, que han escrito con nombres totalmente inverosímiles. Nadie puede llamarse así.

G: *Por ejemplo, si en la Argentina alguien se llama Juan Héctor López o Pedro J. Molinari uno lo cree, pero si se llama Gonzalo Senillosa parece guatemalteco. O si se llama Fermín de Hermosilla suena un poco a Venezuela o a Ecuador. Eso no quiere decir que aquí no existan los apellidos Senillosa o Hermosilla. Los hay, pero no son los típicamente argentinos.*

BC: Claro, y el lector cuando lee un nombre así siente un leve sobresalto y se pregunta qué estará haciendo acá este centroamericano. Ya lo dije: la escritura supone al lector, debemos escribir para él o por lo menos tenerlo en cuenta, y entonces —hablando como los psicólogos— hay que tratar de que el mensaje llegue, y que llegue sin incomodidades o sugerencias que lo desvíen para otro lado.

G: *Hace tres o cuatro años, en una reunión como ésta con Borges, hablamos sobre el mismo tema. Comentábamos que en Uruguay la gente suele llamarse Washington Gómez o Franklin Artigas, y que en Chile ponen una inicial*

como segundo apellido: Jaime Larrain S. por ejemplo. Y en la Argentina es muy característica la inicial del segundo nombre. La gente se llama aquí Agustín P. Justo, Roberto M. Ortiz, Ramón S. Castillo...[6] *Hablábamos de eso con Borges y él dijo que si se extremaba ese procedimiento de argentinización podría llegarse a crear nombres tan curiosos como Martín J. Fierro, Santos N. Vega, Juan R. Moreira,*[7] *¿no? Bueno, lo cierto es que los personajes de sus novelas también resultan verosímiles porque tienen nombres argentinos posibles.*

BC: Es lo que yo procuro. [1987]

La corrección

MM: *¿Usted tacha mucho, corrige mucho después de que termina de escribir?*

BC: Sí, corrijo bastante... Pero no sé si es porque soy exigente o porque soy torpe. Salvo para mis apuntes, no tengo una pluma fácil. Cuando alguien me pide que escriba un prólogo me dice: «Una página y media o dos... Mañana ya la tiene». Si acepto, sé que por un mes largo debo despedirme del cuento o de la novela que estoy escribiendo. Exagero, quizá, pero ¡es tan fácil perder el tiempo! ¡Y todo el que se va mientras uno pasa de un trabajo a otro! Aunque yo escribo siempre (por lo menos apuntes), no puedo negar que escribir da trabajo y lleva

[6] Nombres de ex presidentes de la Argentina.

[7] Martín Fierro, Santos Vega y Juan Moreira son personajes clásicos de la literatura gauchesca.

tiempo. Esto es así porque para un verdadero escritor escribir significa escribir bien, y escribir bien significa lo mejor que puede; y lo que se hace del mejor modo posible exige esfuerzo. No necesito aclararles que al decir «escribir» me refiero al sinnúmero de cuestiones que reclaman, simultáneamente a veces, la atención del escritor: desde las circunstancias de la escritura hasta el argumento y los personajes (en los relatos), pasando por la veracidad, la claridad, la amenidad, la precisión (desprovista de pedantería), la perspicacia, el buen sentido (sin caer en lo obvio), etcétera. No voy a negar que escribimos con gusto (a lo que agregaría «y que yo estoy dispuesto a sacrificar muchas cosas, sobre todo compromisos, con tal de seguir escribiendo»). [1984]

Trabajo en cuadernos, para que sus hojas finas me induzcan a escribir cada frase como si fuera definitiva. Las corrijo, vuelvo a corregirlas y cuando considero que el texto está bien, lo dicto a mi secretaria, que lo pasa a máquina, con nuevas correcciones. Aviso después a mi editor que el libro está listo y que lo enviaré en pocos días (ocasionalmente, resultan meses). En toda relectura, descubro nuevos errores. Es un trabajo de nunca acabar, porque la corrección de una frase frecuentemente obliga a corregir la anterior o la que sigue o ambas.

G: *Además, los textos más «espontáneos» suelen ser el resultado de un trabajo muy arduo y de muchas correcciones.*

BC: Por cierto. No es fácil que las frases digan con exactitud y sin perder la naturalidad lo que uno quiere decir, y que también fluyan una de otra para que el pensamiento

se desarrolle normalmente, y que no multipliquen ni junten las eses («la serpiente en el jardín del poeta»). Quizá por asociación de ideas ahora recuerdo otros escollos. Uno: que las frases resulten versos, por ejemplo un endecasílabo bien acentuado que se destaca en la prosa como un adorno de mala calidad. O que después de muchas correcciones, con un suspiro de alivio digamos «ya está» y descubramos que los finales de frases riman. Otras desdichas: ir diciendo (suele ocurrirme) todo en pares: «inteligente y ameno», «tranquilo y gozoso», «el fondo y la forma». O descubrir que uno ha confirmado la observación de Borges: «Cuando en un texto se menciona un animal, a las pocas líneas aparece otro». Pareciera que este oficio nuestro, tan espléndido, por momentos se vuelve nimio y nos enreda en rompecabezas engorrosos. No por nada a veces me digo que sería agradable tener a mano a la musa para que me dictara y que mi escritura brotara como agua de manantial. Sin embargo, si tuviera que elegir entre la musa que dicta y el sistema de siempre, me quedo con el sistema de siempre. Sé que en los procesos de escribir y corregir se ordena el pensamiento. Más aún: no consideraría absurdo decir alguna vez: «De tales o cuales cosas no sabré lo que pienso hasta no haber escrito sobre ellas».

Quizá debiera hablar de problemas, no de dificultades, que podrían desalentar a alguno de ustedes. Aunque por experiencia propia sé que nada desalienta a quien siente vocación... Creo asimismo que tener conciencia de las dificultades es un requisito para superarlas. Sigamos entonces con «dificultades» (un alivio, porque «problemas» es una palabra demasiado manoseada). Una de las primeras dificultades es la de armar el relato para que sea

atractivo, claro, eficaz. Antes de escribirlo y durante los días en que ya están escribiéndolo, aprovechen los momentos libres para recordarlo. En los repetidos procesos de contarse a ustedes mismos la historia, la enriquecerán, la mejorarán. Deberán decidir con qué palabras y por dónde empezarla; con una observación general, o con un diálogo, o con un hecho; por los antecedentes o, como recomienda Horacio, *in medias res*, en la mitad del asunto, en pleno asunto, que es el modo más eficaz porque desde la primera frase el lector se ve envuelto en la trama. Es claro que si proceden de esta manera no deben mantener al lector demasiado tiempo sin saber quiénes son los personajes, dónde están, de qué hablan: modestos enigmas que no sirven para nada y que son cansadores. Recuerden entonces que, si empiezan *in medias res*, deberán encontrar una ocasión para que, de manera que parezca natural, pongan en antecedentes al lector. Estas explicaciones retrospectivas, que no deben sentirse como una interrupción en el relato, son la penalidad que debe pagar el autor que elige esta forma de comienzo. Vale la pena pagarla.

G: *Hablando de la corrección, le pedí a Bioy que trajera algunos borradores que muestren cómo fue corrigiendo un texto hasta llegar al definitivo, al texto que fue publicado.*

BC: «Catón», el último cuento que publiqué, empezaba así: «Virilmente desoyen los jóvenes los cuentos y las enseñanzas de los viejos. La experiencia de una generación no llega, pues, a la siguiente». Esto me pareció pretencioso y escribí: «Porque el joven con viril impaciencia desoye...», que me pareció peor. «Porque en su viril impaciencia el joven desoye los consejos del viejo, la experiencia de cada generación no llega a la siguiente. Esto último irrita a los

comentaristas políticos y los induce a declarar que el pueblo, como los enamorados y los ancianos, todo lo olvida». Intenté de nuevo: «Lo que sabemos del prójimo es poco y, en parte, falso. Yo mismo pasé años diciendo que Jorge Davel era un galán de segunda, imitador de John Gilbert, a quien tenía por galán de segunda».

G: *Eso se parecía ya un poco más al texto que se publicó.*

BC: Sí, claro. Después escribí: «Durante años repetí que Jorge Davel era un galán de segunda, imitador de John Gilbert, otro galán de segunda. Que tuviera tantos admiradores prueba la arbitrariedad de la fama...» Y, finalmente: «Durante años dije que Jorge Davel era un galán de segunda». En lugar de «repetí» puse «dije», una palabra que se nota menos (podría agregar «aun» porque «repetí» es bien simple). Las palabras más simples son las mejores. «Durante años dije que Jorge Davel era un galán de segunda, imitador de John Gilbert, otro galán de segunda. A mi entender, el hecho de que tuviera tantos admiradores probaba la arbitrariedad de la fama, que lo llamaran "El rostro", la ironía del destino. Yo solía agregar, como quien señala una consecuencia, que al aplicar el apodo nuestro público se limitaba a copiar un público más vasto que llamaba "El perfil" a no sé qué actor de Hollywood.» Ahí había puesto John Barrymore, pero me pareció que el párrafo tenía demasiados nombres propios.

ECh: *Pero, aunque usted cambiaba el principio, la idea seguía definida, ¿no?*

BC: Claro, para desarrollar la idea uno escribe el cuento.

ECh: *¿Y por qué no le gustó el primer comienzo de «Virilmente desoyen los jóvenes...»?*

BC: No me pareció una manera agradable de empezar una historia. Deliberadamente solemne...

G: *¿Con un juicio tan general?*

BC: No creo que uno tenga ganas de leer una historia que empiece así. Tal vez en la lectura del texto haya alguna justificación... En todo caso, yo prefiero empezar de manera más modesta; no con una afirmación que parece dicha desde una cátedra. Quedó mejor como está ahora, me parece, y a la gente le gustó el comienzo. Noté que hace gracia lo del «galán de segunda». Me alegro. [1988]

EL HUMOR EN LA LITERATURA

VM: *Algo que llama la atención, por ser una de las cosas que más faltan en la literatura actual, es su sentido del humor.*

BC: A mí me dijeron siempre que me tomo todo a broma y que, por eso, lo que escribo es frío. Repito la lección aprendida: el humor pone distancia entre el lector y el libro. [1984]

G: *Salvo las pocas excepciones de Macedonio Fernández, de Arturo Cancela, de Nalé Roxlo, de Borges y del propio Bioy, ¿a qué se debe la falta de humor en nuestra narrativa?*

BC: No sé. Yo debo vigilarme cuando escribo para no dejarme llevar por las bromas: muchas bromas irritan. No me parece difícil escribir con humor; sin humor, sí: algo que exige disciplina. ¿Es tan raro el humor? Un romano dijo: «Todos escribimos satíricamente». A mí el humor me gusta y me parece que puede ser una forma

superior de la cortesía. Esto lo dijo Saba refiriéndose a las palabras de Italo Svevo, cuando estaba por morir. Svevo pidió un cigarrillo, se lo negaron y comentó: «Sería el último». No dijo eso con amargura, sino para repetir una broma de toda la vida sobre su frágil resolución de dejar el tabaco, y para aflojar así la tensión del momento.

G: *Probablemente la falta de humor está un poco vinculada con la solemnidad.*

BC: Sí, probablemente... Hay tanta gente que escribe para darse importancia. [1987]

ACERCA DEL RITMO EN LA PROSA

MSM: *¿En qué quedaron sus intentos poéticos?*

BC: Los dejo para un futuro cuya posibilidad se angosta. Me gustaría trabajar poesía. Cuando la he escrito me he sentido trabajando realmente en literatura, comprometido con la literatura. En la prosa hay un relato, hay psicología, hay opinión; en la poesía hay sólo poesía: uno se entrega a ella. Me gustaría hacerlo de nuevo, pero parece que estoy tan atareado con los cuentos y con las novelas que no me llega el momento. Casi diría: no me llega el momento de sentirme digno de escribir poesía. Creo que para escribir buena prosa hay que tener buen oído o, por lo menos, conocer las reglas de versificación, para evitar que se deslicen versos en la prosa. Porque surge un desagradable cambio de ritmo cuando en la prosa aparece un verso bien acentuado. Un endecasílabo bien acentuado, un alejandrino con cesura y todo resaltan en la prosa, como una alhaja barata. En cuanto al octosílabo, entra con naturalidad en la prosa argentina.

Mastronardi afirmaba que tanto en la poesía como en la prosa había que alternar lo muy poético o muy literario con prosaísmos que produjeran una suerte de aflojamiento de la tensión y que por oposición destacasen los pasajes más brillantes. [1988]

Preferencias, memorias, amistades

Selección y crítica de textos propios
Teatro, cine y literatura
Enseñanza y aprendizaje
El oportunismo y el éxito
Autobiografía
Amistades literarias y lecturas
La «invención» de Morel

Selección y crítica de textos propios

EC: *Si alguien le dijera que quiere leer libros suyos, pero no tiene tiempo de conocer toda su obra, ¿qué textos le recomendaría?*

BC: Alguno que gusta a los mejores lectores.

EC: *¿Por qué no uno que le gusta a usted?*

BC: Después de publicados, mis libros se desdibujan en mi memoria. Me parece absurdo tener esperando al que me hizo la pregunta para darle por fin una respuesta arbitraria. Entonces recomiendo *El sueño de los héroes*. A lo mejor en todo esto interviene la inhibición de un mal estudiante que temía ser interrogado por los profesores, ya que al rato me vienen a la mente algunos de mis relatos preferidos, y los recomiendo: «Los afanes», «Máscaras venecianas», alguno de *Historias desaforadas*, y tal vez «El héroe de las mujeres».

EC: *¿Y* La invención de Morel*?*

BC: Es el más conocido de mis libros y sigue gustando, según parece. A lo mejor es el primer libro mío que leyeron y por eso les gusta. Los que han leído varios libros de un autor, por lo general prefieren el que leyeron primero. Desde luego creo que tuve suerte de que se me ocurriera esa historia.

G: *Sí, el tema es lindísimo.*

BC: Creo que está bien. Puedo admitirlo porque tengo la impresión de que en el momento inicial en que se nos ocurre una historia nuestra intervención es casi imperceptible. Como si viniera de nuestra mente, pero no de nosotros. Como si no costara más una buena idea que una idea estúpida. Creo que fui realmente afortunado de que se me ocurriera una novela que empieza con un fugitivo que llega en bote a una isla desierta, que de un momento a otro se puebla de gente que baila al compás de la música de *Té para dos*... Sin embargo me desagrada la novela por cómo está escrita, con frases demasiado cortas.

EC: *Opino que también fue afortunado de que se le ocurriera la invención que le atribuye a Morel.*

BC: Lo que puedo decir es que mi máquina para conseguir la inmortalidad estimula la imaginación de los lectores, que suelen proponer modificaciones y variantes. Ahora estoy pensando que uno de mis mejores cuentos ha de ser «Planes para una fuga al Carmelo».

EC: *Ese cuento iba a ser una novela, ¿no?*

BC: Una novela que yo escribía sin ganas, por compromiso conmigo mismo, o mejor dicho por compromiso con la idea del argumento, que me parecía buena. Pero escribir sin ganas no tiene sentido, así que abandoné el proyecto de *Viaje al Oeste*. Años después, con la misma idea, pero con un argumento distinto, escribí el cuento «Planes para una fuga al Carmelo». [1988]

G: *En* El sueño de los héroes *hay una experiencia bastante universal: a alguien le ha ocurrido que, en una noche, le sucedan determinados acontecimientos que le plantean*

un enigma, y después trata de repetirlos desde un estado de ebriedad para dar con la solución.

BC: Yo sueño todas las noches. La idea de algo valioso que uno tuvo, perdió, luego recuerda apenas y quiere recuperar, corresponde a la experiencia del soñador que despierta consciente de haber soñado un momento maravilloso y en vano trata de recordarlo.

FG: *De lo que usted dice puede concluirse que todo es válido para escribir: el gusto, el placer, el dolor, la necesidad de catarsis.*

BC: Desde luego.

FG: *Pero siempre es algo lo que lleva a escribir. Yo leí su libro* Dormir al sol *y pensé que se había divertido mucho cuando lo escribía.*

BC: Le agradezco, porque eso es cierto. Una vez comenté que, si mis libros fueran casas, la casa en la que me gustaría vivir sería *Dormir al sol.* Encontró la frase mi traductora rumana en no sé qué reportaje que me hicieron y la transcribió en la contratapa de su versión de mi novela. [1984]

G: *La busca de una fórmula para evitar la muerte parece ser un tema recurrente en su obra, ¿no?*

BC: Sí.

G: *Aparece en muchos cuentos suyos, a partir de «El perjurio de la nieve».*

BC: Bueno, en esa historia está la idea de que, si todos los días repetimos los mismos actos, ningún cambio puede sobrevenir, ni aun el de la muerte.

G: *Pero también la idea de que para detener la muerte casi lo mejor sería morirse, porque si alguien viviera una vida tan petrificada estaría casi muerto, como el mármol que por su rigidez puede perdurar eternamente.*

BC: Ha de tener razón. De todas maneras, yo me he pasado la vida buscando modos de prolongar la temporada en este mundo. A lo mejor busco modos literarios con la secreta esperanza de encontrar uno verdadero.

G: *Como el Fausto de Goethe.*

BC: Sí, y es un libro que no me gusta mucho.

G: *De modo que lo está reelaborando todo el tiempo, lo está mejorando.*

BC: Digamos que no me desanimo a pesar de él. No sé qué me ha dado por atacar a Goethe. Lo admiro mucho y siento simpatía por él. Con mucha emoción leí últimamente las *Elegías romanas*.

EC: *Otro tema que se repite es la presencia de algún profesor.*

BC: Me parece una buena situación la del profesor y el alumno; una situación grata.

EC: *Eso no sólo ocurre en muchos cuentos sino también en* La invención de Morel.

BC: En realidad tantas repeticiones son debilidades. Se me ocurre que algo conviene a una historia y no recuerdo si ya lo utilicé en ocasiones anteriores, y por lo visto no me preocupo demasiado en cerciorarme. A lo mejor me digo que sería presuntuoso pensar que van a leer toda mi obra, que leerán un cuento o dos y que no van a descubrir esa manía de repetir ciertas cosas.

G: *Pese a la crítica que usted y Borges hicieron, hace años, a la novela psicológica, se diría que sus cuentos actuales —y también las novelas— muestran un seguro conocimiento de la psicología de los personajes, ¿no es así?*

BC: Puede ser. Es que cuando escribí *La invención de Morel, Plan de evasión* y *La trama celeste* los críticos me fustigaron bastante por mi inhumanidad; decían que en esos libros no se sentía calor humano. Y yo estaba de acuerdo. Los había escrito así porque antes, cuando me dejé llevar por mi calor humano, cometí muchos errores. Entonces decidí tomar distancia y escribir esos relatos prudentemente. Cuando creía tener una historia bastante interesante me atenía a contarla. Hasta que no logré un poco más de baquía para escribir, no me permití dar mayor realidad a los personajes. Cuando lo hice, deploraron que ya no escribiera novelas como *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, y que me estuviera volviendo asquerosamente humano.

MLSV: *A propósito de* Plan de evasión, *¿esa evasión se obtenía a través de la libertad interior?*

BC: No, se trataba de conseguir la libertad a secas, la libertad de veras, porque la libertad interior parece limitada y los personajes llegan incluso a conseguir la libertad física. Por una operación que cambiaba la regulación de sus sentidos, los presidiarios veían las celdas como islas en las que estaban libres.

MLSV: *Mi otra pregunta es si usted ha tenido una experiencia parecida.*

BC: No, no. Lo que me llevó a inventar ese argumento fue la lectura de filósofos ingleses —George Berkeley, David Hume— y de libros sobre la teoría del conocimiento; preguntarme hasta qué punto los sentidos son fidedignos y si al cambiarlos no se cambia también la concepción de la realidad y la realidad misma. [1988]

G: *La lectura de su cuento «El Noúmeno» produjo cierta perplejidad entre los integrantes del taller literario. Y, al cabo de varias lecturas, se me ocurrió una interpretación.*

BC: Yo pensé que no la necesitaba.

G: *Cuando el personaje femenino, Carlota, sale de ese cinematógrafo unipersonal dice que todo es un problema de interpretación. Me parece que esa opinión es casi la clave de todo el cuento.*

BC: Probablemente.

G: *Es decir, que muchas de las opiniones que se formularon en el taller podrían ser válidas.*

BC: Sí, me parece que le doy la razón. El cuento admite interpretaciones...

G: *Es que había puntos sin solución aparente. Por ejemplo: ¿por qué Carlota le aconseja a Arturo que no entre a la función de cine?*

BC: Este cuento no debía demorarse en una explicación de la situación relativa de los personajes. Bastaba con alusiones a sentimientos, y quizás entrecortadas. Yo creo que Carlota le dice a Arturo que no entre porque lo ha dejado y porque piensa que él no está con fuerzas para que le digan verdades. Creo que en el cuento hay indicios de que Arturo no se siente feliz, de que quiere a Carlota (cuando habla de ella se reanima) y de que tiene celos de alguno de los amigos. Pero nada pierde la historia si atribuimos el consejo de Carlota a cariño por Arturo y a un impulso de protegerlo. Además, conviene que el lector sepa que alguien considera peligroso entrar en el Noúmeno.

G: *Otro punto sin solución clara: ¿por qué Arturo súbitamente se da cuenta de quién se suicidó?*

BC: Arturo se había preguntado quién sería el suicida y había descartado a unos cuantos. Amenábar parecía el más fuerte de todos ellos, ¿pero no es verosímil que si alguien quiere ocultar una debilidad se muestre fuerte?

Mientras lo escribía pensé que este cuento debía ser un poco triste, un poco misterioso y abierto a interpretaciones. La posibilidad de este cuento la entreví cincuenta años antes de escribirlo, cuando leí *La crítica de la razón pura* de Kant. El noúmeno, según recuerdo (tal vez para escándalo de la sombra de Kant), es un término que corresponde a la intuición de las cosas en sí. Fuera del noúmeno las percibimos a través de las categorías: anchura, altura, opacidad, transparencia, singularidad, pluralidad, etcétera. Cuando imaginé la trama, pensé que todo debía ocurrir durante la Semana Trágica. Sobre la Semana Trágica Arturo Cancela escribió el mejor de sus relatos: «Una semana de holgorio». Tal vez yo debo a Cancela, o más precisamente al cuento mencionado, la voluntad de recoger en mi prosa el tono porteño y la descripción de largas caminatas por la ciudad, que el cansancio vuelve fantasmagórica. Quise expresar mi gratitud y pensé dedicar «El Noúmeno» a su memoria. Me pareció después que una manera más permanente de dedicárselo era llamar a mi héroe Arturo y poner como personajes a los de «Una semana de holgorio». Yo nunca conocí a Cancela.

G: *Y ese Arturo de «El Noúmeno» es también usted, en cierto modo, ¿no?*

BC: Sí, a ratos.

G: *Es el testigo que permite excluir al narrador omnisciente. Además, como usted, él tiene un campo en Pardo y siempre aparece con libros. Y el profesor Amenábar sería*

una metáfora del profesor Fernández, su profesor de matemáticas.

BC: Sí, pero en todo caso un Fernández más joven. Tal vez su hijo, que murió ahogado en un remanso de un arroyo de Lobos. O tal vez Ricardo Resta, un amigo con el que tuve buenas conversaciones.

RPB: *¿Suele releer su propia obra?*

BC: Prefiero no hacerlo. Por falta de tiempo y también para no llevarme disgustos. Qué bueno sería haber escrito libros que me permitieran una lectura placentera. Los míos suelen procurarme dos tipos de contrariedad. La más frecuente: encontrar pruebas de mi negligencia. La otra: encontrar, bien escrita, una reflexión que últimamente escribí con trabajosa torpeza.

RPB: *¿Y eso le sucede también con otros escritores?*

BC: No, mi biblioteca no es tan precaria. Abunda en libros —aquí habría que decir, más bien, en textos— que siempre releo con felicidad. Les cuento algo: yo solía clasificar las felicidades en tres grupos: las que duraban hasta el momento de la posesión, las que duraban hasta un poco más allá, y las que a veces duraban hasta el fin de la vida. Entre éstas figuraban las conseguidas a través de la literatura (debo admitir que más frecuentemente a través de la poesía que de la prosa). [1988]

TEATRO, CINE Y LITERATURA

GM: *Dado que a usted le complace tanto el empleo del diálogo, ¿por qué no escribió teatro?*

BC: Yo también me lo pregunto, pero la verdad es que lo intenté y me salió mal... La técnica es difícil, y la vida

corta. Apenas alcanza el tiempo para hacerse la mano para escribir cuentos o novelas. La realidad que da el teatro a los personajes que uno ha inventado debe ser un verdadero premio. Además, el teatro, a diferencia del cine, permite el género fantástico. Les aclaro que, aunque me gusta mucho el teatro, no son tantas las piezas de teatro que de veras me gustan. [1988]

G: *Hace dos años fue invitada María Luisa Bemberg al taller para hablar sobre cine y literatura, tema que creo que a usted le interesa especialmente, ¿no es así?*

BC: Sí, creo que me concierne. Por lo pronto, soy una persona que va con placer al cine casi todos los días. Pienso que la literatura está en diversos géneros; entre otros, en el cinematógrafo. No digo que el cine esté subordinado a la literatura; como la literatura, cuenta historias, pero a su manera. A mí me gusta la pintura, y acaso la escultura, pero mi conducta parece indicar que prefiero la literatura y el cine. Tal vez porque cuentan historias.

MLB: *¿Tuvo usted alguna vez ganas de escribir guiones para cine?*

BC: Claro que tuve ganas, pero los hice cuando no sabía hacerlos.

G: Los orilleros...

BC: Con Borges escribimos *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Me parece que en esa época no habíamos aclarado nuestras ideas de cómo escribir para el cine. Los dos guiones (y sobre todo el segundo) abundan en frases deliberadamente memorables. Hacerlos pasar por verosímiles debe ser un problema para los actores. De todos modos, creo que son dos buenos guiones para leer. [1987]

JO: *Me gustaría conocer su opinión sobre el posible traslado de* La invención de Morel *al cine.*

BC: Es una historia que atrae a la gente de cine. La máquina que había inventado Morel es un cine evolucionado, que proyecta a las personas y a las cosas tal como siempre las percibimos. La idea de que el mundo entero podría ser una proyección de la máquina de Morel está, por así decirlo, al alcance del lector. Me pregunto si esta glorificación del cine no es una trampa para cineastas. Muchos fueron los que soñaron con llevar la novela a la pantalla, pero sólo lo consiguieron dos, quizá tres. El primero fue Bonnardot, que filmó en la isla de Re una película (con un espléndido *Saint Louis Blues* por Armstrong) estrenada por la televisión francesa a principios de diciembre de mil novecientos sesenta y siete. El segundo Emilio Greco, que filmó en Malta una película estrenada en Roma, en el setenta y tres o setenta y cuatro. La película es de una gran belleza visual y tiene una acertada música, que recuerda los años veinte y que pone, con la nostalgia, un poco de sentimiento en la frialdad de mi historia. Por experiencia mía y ajena, me parece que *L'invenzione di Morel* es un film que se recuerda con agrado. Si la tercera película existe, quisiera saber quién fue el director, porque me gusta el cine polaco (y reverencio a Zanussi). No supe que la exhibieran y, dado que soy el más perezoso de los corresponsales, no escribí para salir de dudas. Todo lo que sé es que la televisión polaca pagó los zlotis convenidos. Ahora Ricardo Aronovich, que años atrás, con mi amigo Martín Müller, pensaba filmar *El sueño de los héroes*, proyecta una película, que se filmaría en Francia, basada en *La invención de Morel*.

JO: *¿Tiene fe en que haga una buena película?*

BC: Porque es Aronovich. A él mismo le dije que me parece difícil llevar al cine *La invención de Morel.* Él está seguro de hacerlo bien. [1988]

ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

VM: *He advertido que, en general, los adolescentes temen a los libros y eso me lleva a preguntarme qué puede pasar con la literatura.*

BC: Ese temor lo han de provocar personas bienintencionadas pero poco lúcidas que tratan de obligarlos a leer, o profesores cansados e irritados que olvidan lo principal de su profesión: alentar a los muchachos a descubrir los deslumbramientos que les reservan los libros. Convengamos en que para poemas, novelas y cuentos, ocasionar interrogatorios y congojas de fin de curso es un extraño destino. Pero lo cierto es que con el tiempo todo se convierte en materia de estudio (hasta los cortes y quebradas del tango). No hay una tercera posibilidad: o materia de estudio o el olvido. Como se ve, ni para los hombres ni para los libros la posteridad es alegre.

VM: *Pero, ¿qué puede pasar con la literatura?*

BC: Probablemente, nada. Sobrevivirá como sobrevivió hasta hoy.

SD: *Tal vez hoy esté más amenazada que antes. Existe la televisión y se dice que la informática traería, o ya trajo, sustitutos del libro.*

BC: Ojalá que no lo desplacen. Nuestra civilización es la del libro. Temo que, si viene otra, sea peor. En las desventajas del libro están sus mejores virtudes. Para escri-

birlos y para leerlos hay que apartarse de la gente y fijar la atención. Además, tanto la escritura como la lectura son sucesivas y llevan tiempo: dan ocasión al pensamiento.

MBC: *Yo quisiera preguntarle cómo cree usted que se debe enseñar la literatura.*

BC: Tal vez lo mejor sea aprenderla solo.

G: *Las facultades de letras preparan muy buenos investigadores y docentes, por supuesto, pero no enseñan a escribir.*

BC: Lo que tienen de muy bueno los talleres literarios es que allí uno se encuentra con gente para quien la literatura es algo real, importante. [1987]

HM: *Cuando termina un libro y comienza otro, ¿no siente miedo de ser arrastrado por el anterior?*

BC: No, el anterior desaparece. Lo que me pasa es otra cosa: cada vez que concluyo una novela o un cuento creo que sé escribir rápidamente. Me siento seguro, convencido de que voy a escribir una gran cantidad de libros en poco tiempo. Y después, ante el próximo libro, o ante el próximo cuento, de nuevo debo aprender a escribir. La experiencia me prueba que el aprendizaje no cesa. Como es obvio, no estamos familiarizados con el texto que empezamos (aunque hayamos tratado de imaginarlo detalladamente) y nos parece ilusoria la seguridad adquirida en el curso del escrito anterior. Por más que hayamos pensado en el nuevo tema, no lo conoceremos hasta haberlo escrito. Al principio avanzamos a tientas, en la oscuridad, por un lugar casi desconocido; empezamos con humor y en primera persona, para después descubrir que debimos dar un tono circunspecto y usar la tercera persona. Cualquiera de estos errores pueden frustrar una buena historia. [1984]

SD: *¿El escritor es siempre un autodidacta?*

BC: Este escritor es autodidacta. Y si pienso en mis amigos, creo que todos lo son. Yo aprendí solo, trabajosamente, escribiendo libros que me parecían buenos hasta el momento de la publicación o hasta poco antes, cuando apenas alcanzaba el tiempo para titularles *Caos* o *17 disparos contra lo porvenir* (lo que significa diecisiete cuentos contra mi porvenir). Es verdad que en mil novecientos treinta y siete tuve la suerte de colaborar con Borges en el folleto sobre el yoghurt; después de ese trabajo, como dije en *Libros y amistad,* fui «un escritor más experimentado y avezado». A Borges y a mí nos gustaban las tramas y solíamos contarnos las que escribíamos y las que leíamos. Cuando le describí la máquina de *La invención de Morel,* me felicitó por la idea y me dijo que yo podía escribir con ella una novela o un cuento largo. Estimulado por la aprobación, a los pocos días le mostré las primeras páginas. No tardé en comprender que me había equivocado. El pedido de lectura de cualquier manuscrito es inevitablemente inoportuno; el que lo pide lo nota. Desde entonces nunca le sometí un manuscrito. De todos modos nuestra amistad fue para mí el más grato, espontáneo y eficaz de los talleres literarios. Nos veíamos todos los días y siempre hablábamos de literatura, de prosa, de poesía, de tramas, de frases felices e infelices; de problemas de redacción, de composición, de traducción. Infinidad de veces le pregunté, o él me preguntó, cómo corregir una frase o cómo cerrar una trama. Sin el manuscrito a la vista, los problemas propuestos oralmente estimulan.

JMH: *¿Qué se necesita para ser escritor?*

BC: Para escribir cuentos y novelas habrá que saber contar, tener imaginación, un poco de lógica y oído... Mi amiga Vlady Kociancich, la autora de *La octava maravilla* y de otras novelas admirables, me dijo que también era indispensable la fuerza de carácter. En efecto, con cada publicación nos proponemos a un juicio público. Hay que estar revestido de una coraza de insensibilidad para no desencantarse ante el silencio de unos y las críticas adversas de otros. El reconocimiento, si llega, llega cincuenta años después, cuando ya no importa. La verdad es que para casi todos los escritores el comienzo es duro. Generalmente los críticos son tan severos con los que empiezan como generosos con los consagrados. [1988]

El oportunismo y el éxito

MM: *Aquí se venden muchos* best-sellers *promovidos por una enorme publicidad. Hace algunos años todo el mundo leía un libro que me pareció horrible:* El exorcista.

BC: Estoy de acuerdo con usted. Sobre todo, contra *El exorcista.*

MM: ... *Y se ignoraban muy buenos libros argentinos. Entonces, ¿cómo hace el escritor de aquí para defenderse?*

G: *¿O cómo hace el escritor francés, o el inglés o el norteamericano? Pasa algo parecido en todas partes.*

BC: Y pasó en todas las épocas... Hay quienes dicen que nuestra situación no es la peor. Hoy estuvo en casa María Inés Pavesí, una profesora y escritora chaqueña[8] que vive en París y me dijo que tenía la impresión de que

[8] Del Chaco, provincia argentina.

Europa occidental está enteramente entregada a la novedad, a las revistas, a los *best-sellers*, a la televisión. Y también decía que en países periféricos, por ejemplo en Polonia y, desde luego, también en la Argentina, hay gente que todavía cree en los libros. No creo que podamos decir que en este país, de cincuenta años para acá, hayamos tenido mucha suerte, pero me parece que todavía una verdadera suerte milagrosamente nos acompaña: la de tener buenos lectores, buenos libros y, ¿por qué no?, buenos escritores. Quisiera agregarles una reflexión sobre los *best-sellers*. Desde luego, libros hechos a la medida del gusto de las multitudes pocas veces alcanzarán un nivel de verdadera excelencia; pero de todos modos, para su composición han de requerir alguna destreza, algún trabajo. No sé si cabe decir lo mismo de tantos libros, mucho más literarios sin duda, que parecen hechos para satisfacer, exclusivamente, la vanidad de los autores (quienes, sin embargo, suelen enviárnoslos por correo). [1984]

MM: *Hace poco leí declaraciones de un escritor que opinaba que muchas veces conviene ser oportunista.*

BC: Qué modesto y qué valiente. Mañana mismo dirán de él «qué anticuado». Nada es tan precario como la actualidad. En todo caso, no creo que el oportunismo convenga como una meta para novelistas y cuentistas. Voy a hablar de mis procedimientos porque son los que más conozco. Cuando se me ocurre una idea, procuro desarrollar la trama que la haga valer y en esa elaboración avanzo por situaciones que me atraen, se me imponen y que por un asedio de escenas que veo como si las soñara me convencen de que debo escribirlas. En una

ocasión, del habitual procedimiento resultó *Diario de la guerra del cerdo*, una novela que fue de actualidad. Tantos ejemplares se vendieron, que mi amigo Manuel Mujica Lainez comentó: «Y pensar que es el huevo de Colón». De ese huevo de Colón yo no puedo jactarme, porque los estímulos que me llevaron a escribir la novela fueron los de siempre. Mejor dicho, los que tengo desde una fecha lejana en que tomé la firme resolución de no seguir publicando libros de los que me arrepentiría. Comprendí muy pronto que a mí me desencaminaban propósitos ulteriores, ajenos al tema de la historia en que trabajaba; propósitos menos prácticos que el oportunismo y más pueriles, más vanidosos: entre otros, el de provocar admiración por la riqueza del vocabulario. Como escribir una novela medianamente aceptable es una tarea complicada, aconsejo a los que empiezan a escribir que sean precavidos y que ascéticamente descarten los propósitos ulteriores. Es claro que, si una inflamada convicción y la necesidad de comunicarla los mueve a escribir una novela, ya no se trataría de un propósito ulterior. Una convicción, ayudada por otras condiciones, puede ser la energía que dé unidad y eficacia a una historia. Borges solía citar *Le Feu* de Henri Barbusse como una admirable novela contra la guerra, de un autor que le parecía mediocre.

Pero no quiero que el afán de dar buenos consejos me impulse a callar una verdad. Abundan las obras maestras escritas en cumplimiento de propósitos ulteriores, a veces meritorios, a veces deleznables. Bastaría con citar dos ejemplos: el *Quijote* y *La cartuja de Parma*. Hoy nos parece que los propósitos alegados por Cervantes no guardan proporción con el libro que nos dejó; los vemos como otro encanto que se agrega al felicísimo comienzo del *Quijote*.

En cuanto a *La cartuja de Parma*, creo recordar que Stendhal la escribió para despertar la admiración de dos señoras. O quizás escribió con ese propósito la famosa descripción de la batalla de Waterloo que hay en la novela.

ARM: *¿Usted reemplazaría las palabras «bien» y «mal» por «conviene» y «no conviene»?*

BC: No, por cierto. Uso con frecuencia el verbo «convenir» cuando me refiero a la redacción y a la composición literarias; mi simpatía por ese verbo cesa cuando paso de los problemas de técnica literaria a los problemas de conducta en la vida. Creo que hay que luchar por el bien y por las buenas causas, sin pensar en conveniencias. Habría que ser como ese personaje de una fábula de Stevenson, que al enterarse de que las fuerzas del mal derribaron a Odín y tomaron el cielo, se arma de un hacha y parte a pelear por Odín. La expresión «razón política», que justifica por conveniencia injusticias, a mi entender las vuelve más canallescas. Debiera bastar esa expresión para explicar mi opinión sobre los políticos. Cuando oigo hablar de malos inteligentes, pienso que no son inteligentes y que padecen de una estupidez llamada maldad. Tampoco creo que haya buenos tontos. La bondad, que está hecha de sacrificios, de postergaciones, de elegir lo mejor aunque sea perjudicial para uno mismo, requiere inteligencia. [1988]

AUTOBIOGRAFÍA

LVM: *¿Alguna vez pensó en escribir su autobiografía?*

BC: Sí, muchas. Ahora, con Marcelo Pichon Rivière estoy escribiendo algo parecido a una autobiografía. A veces me hace preguntas, que yo contesto; después él ordena y yo corrijo. O él corrige. Frecuentemente se me ocurren anécdotas, observaciones, para agregar a páginas que escribimos un tiempo atrás. Marcelo busca el modo de introducirlas.

G: *Claro, hay que hacer un montaje.*

BC: Todo empezó cuando una editorial norteamericana me pidió un ensayo autobiográfico, para una colección de autobiografías de escritores. Lo comenté con Marcelo, le pareció bien y empezamos a trabajar. Después nos dimos cuenta de que éramos tontos, ya que ofrecían mil dólares por cien páginas. Aceptamos el estímulo que nos dieron, pero no la proposición; por mal que nos vaya, cualquier editorial norteamericana puede darnos más que mil dólares de adelanto y un porcentaje sobre los ejemplares vendidos.

MU: *¿Trabaja usted el estilo de una manera distinta para sus memorias que para la ficción?*

BC: Francamente, no tengo conciencia de varios niveles de estilo; para mí el estilo es siempre el mismo. La parte histriónica de mi estilo es el diálogo, cuando hay personajes. Pero en las memorias, o en una novela, o en un ensayo, mi estilo es igual. [1988]

AMISTADES LITERARIAS Y LECTURAS

G: *En colaboración con Borges y Silvina Ocampo, Bioy Casares seleccionó textos para dos excelentes antologías de la poesía argentina y de la literatura fantástica. Son dos*

libros que ahora llamaríamos «antológicos». Pero, además, Bioy y Borges inventaron un escritor, H. Bustos Domecq, cuyo nombre surgió de la combinación de apellidos de antepasados de ambos. El personaje que narra los hechos se llamaba Isidro Parodi y estaba preso en la penitenciaría de la calle Las Heras, que hace tiempo fue demolida. Borges contó que, en verdad, ese personaje estaba inspirado en un peluquero de Adrogué llamado Faustino Camarotta. Algunos participantes de los talleres me han preguntado cómo hicieron ustedes para escribir Seis problemas para don Isidro Parodi *sin que se advierta la pluma de dos escritores.*

BC: La colaboración con Borges, a través del escritor inventado H. Bustos Domecq, fue consecuencia de nuestra colaboración en un folleto sobre la naturaleza y las virtudes de la leche cuajada. Estábamos en el campo, hacía muchísimo frío y no podíamos salir; el comedor era el único cuarto en el que había una chimenea y, en ese invierno helado, mientras avanzábamos en la redacción del folleto, tomábamos, sin leche, cacao muy espeso, en cantidades infinitas. Yo hacía muchas cosas por razones literarias y pienso que estas reiteradas tazas de cacao aludían a las que tomaron Leopold Bloom y Stephen Dedalus en el *Ulises*: al final de ese largo día, en la casa de Bloom, beben «en joco-serio silencio, el producto Epps, de venta masiva, la criatura cacao». En aquella época, al leer el *Ulysses* me sentía inmerso en el modelo de expresión literaria que yo prefería, no muy transparente, a lo mejor sutil, tan poético como escéptico. Librarme de su influencia, que para mí no fue benéfica, me llevó tiempo. Cuando lo logré, reaccioné rencorosamente contra el libro. Me dije que era un caótico modelo que había causado

estragos en la literatura contemporánea, y que yo lo había leído por obra y gracia de mi esnobismo. Quizás el esnobismo permitió que yo me sobrepusiera a dificultades; pero la lectura fue muchas veces gozosa. En esos días en el campo, Borges me propuso que escribiéramos un cuento policial sobre un profesor, Praetorius, un sádico que recurría a medios hedónicos, juegos, bailes, cantos, para matar a los chicos de una colonia de vacaciones. Nunca escribimos ese cuento, que sin duda dio origen a la serie de cuentos policiales que escribimos tres años después. Nuestro propósito inicial fue el de plantear enigmas y resolverlos límpidamente. Tal vez la simiente de nuestro desvío estuviera en la decisión de firmar con seudónimo. Cuando tuvimos éste —Bustos por un antepasado de Borges, Domecq por mi abuela paterna—, quisimos darle alguna realidad, y al describirlo nos dejamos llevar, sin duda para divertirnos, por ocurrencias cómicas. La musa cómica resulta a veces una compañera demasiado fiel. Cada uno de nuestros relatos se convirtió en una barroca sucesión de bromas. Pero no me arrepiento. No pocos lectores se divirtieron con los libros de Bustos Domecq; Borges y yo pasamos buenos momentos escribiéndolos.

G: *El folleto de propaganda del yoghurt, ¿lo firmaba también H. Bustos Domecq?*

BC: No, era anónimo. Nos dieron una bibliografía importante, con obras de Pasteur, de Metchnikoff, y de otros prestigiosos biólogos. En los capítulos en que se hablaba de longevidad (tema que me interesaba, porque siempre quise vivir mil años) esos respetables hombres de ciencia daban crédito a las afirmaciones de aldeanos, que sin duda comían yoghurt pero tal vez no alcanzaron los ciento cincuenta años que declaraban. Entonces, para

recuperar la verosimilitud, Borges me propuso que introdujéramos una numerosa familia, los Petroff, de la que diríamos que la persona que murió más joven, María, lo hizo a los noventa y cuatro años. Después de publicado el folleto, referí a quienes nos lo habían encargado esta salvadora ocurrencia de Borges. Cometí un error. Se indignaron por el embuste que introdujimos en la bibliografía; creían en los embustes, más flagrantes, recogidos por Pasteur, Metchnikoff, etcétera, porque estaban en la bibliografía, y de la seriedad de las bibliografías no se puede dudar. A veces pienso que los errores son los ladrillos del edificio de la cultura. Si Borges dice que el Domecq de nuestro seudónimo proviene del apellido de un abuelo mío, su error no tiene mucha importancia... Pero si consideramos que Borges a poca gente conoce tanto como a mí y sin embargo se equivoca, ¿qué podemos pensar de la mayor parte de las afirmaciones de la historia? [1984]

Con relación al folleto sobre la leche cuajada, sólo agregaré que por algún tiempo tuve en mi poder un ejemplar, que después perdí para siempre. Mejor dicho, eso creí hasta el día de octubre de mil novecientos ochenta y ocho en que Aurel Balasz lo encontró en la misma casa en donde lo escribimos. Leído después de tantos lustros, el añorado folleto me deparó una sorpresa. A juzgar por sus frases, para nosotros, en aquel tiempo, escribir bien significaba escribir pomposamente.

CC: *Borges y Bioy... ¿qué más podría decirnos sobre eso?*

BC: Lo conocí a Borges en mil novecientos treinta y dos en una reunión en San Isidro a la que nos había invitado Victoria Ocampo. Las invitaciones de Victoria, como las levas de otro tiempo, no dejaban alternativa. La reunión era en honor de un extranjero ilustre, a lo mejor Duhamel (si la cronología lo permite). Me puse a conversar con Borges. Victoria nos increpó: había que atender al huésped ilustre... Algo ofuscado y muy corto de vista, Borges volteó una lámpara. Debió de parecernos que esta pequeña catástrofe le probaría a Victoria que su actitud no había sido afortunada y proseguimos nuestra conversación. En el viaje de vuelta, Borges me preguntó cuáles eran mis autores preferidos. Le di una lista de escritores, acaso incompatibles, que por lo menos incluía a Joyce, a Azorín, a Gabriel Miró, a Jung (por un artículo sobre el *Ulises* de Joyce) y a Pedro Juan Vignale. Creo que Borges me preguntó si yo recordaba algún poema de Vignale y le contesté que me gustaban las notas que publicaba en la página literaria de *El Mundo*.[9] La conversación debió de continuar con una pregunta sobre qué admiraba yo en Azorín. Contesté: las descripciones y el estilo. Me parece recordar que sobre el estilo de Azorín, Borges murmuró algo acerca de la simplicidad y las frases cortas y que yo advertí, con un poco de sorpresa, que no era dicho elogiosamente. (Siempre tuve por virtud la simplicidad, aunque no siempre la practiqué.) Argumenté que las frases cortas permitían que lo descrito se viera aisladamente, como una piedra engarzada, y recordé una descripción detallada (ahora he olvidado los detalles) de la llegada, a

[9] Nombre de un diario argentino que hace tiempo dejó de aparecer.

la noche, de un viajero a su cuarto de una posada, en alguna remota aldea de Castilla, y que al acostarse a dormir siente el temor de enfermarse y morirse ahí solo, y que al día siguiente, al descubrir en los bordes de los postigos la luz del día, se levanta, abre la ventana y mira en los techos el minucioso dibujo de las tejas. Volví a decir que todo se notaba distintamente y, si no me equivoco, Borges acotó, como para sí mismo: «También las frases cortas». No me atrevía a confesarle que el ritmo de las frases cortas me gustaba. Con el tiempo, comentarios sobre algunos escritos míos me persuadieron de que las frases cortas no gustan a nadie. Desde aquella conversación fuimos amigos con Borges. Probablemente él notaría que yo había leído mucho y que nada me importaba como la literatura. Para mí encontrar a Borges fue como encontrar la literatura viva.

MM: *Su relación con Borges es harto conocida y muy linda, ¿y con Silvina Ocampo?*

G: *También es harto conocida y muy linda.*

BC: Bueno... ella es muy inteligente, muy original, y también vive pensando en cuentos, en poemas, y cree que la literatura es un mundo lo suficientemente valioso como para que uno le consagre la vida. Claro que para muchos la palabra «literatura» sugiere una materia de estudio, o si no algo que no es la vida, que es tan sólo una versión de la vida, pretenciosamente fina, ilusoria, inexistente. No: la literatura expresa los sentimientos, las imaginaciones, los dolores, las esperanzas, las frustraciones de los hombres. Probablemente sea la expresión de las mejores mentes que han pasado por este mundo. Basta acercarse un poco a ella para sentir su fascinación. Con Borges y con Silvina la vida no alcanzaba para hablar de libros leídos o futuros.

JMH: *¿Y de qué otras amistades literarias podrían hablarme?*

BC: Cuando empecé a escribir no tenía amistades literarias. Mis primeros amigos fueron Enrique Drago Mitre y Julio y Carlos Menditeguy. Los Menditeguy se destacaron en muchos deportes y alcanzaron el más alto handicap en polo. Mi deuda con Drago es grande. Ante todo le debo el sentirnos amigos a lo largo de toda la vida, y además algo de lo que hoy me enorgullezco, porque se convirtió en una buena cualidad de mi inteligencia y de mi carácter: una aptitud, o siquiera una buena disposición, para ser objetivo al juzgar (o prever) lo que me gusta, o lo que detesto, lo que espero o lo que temo. Drago, como Hor, una divinidad escandinava, ve todo sin la deformación que en el juicio provocan los sentimientos. En cuanto a mis viejas amistades literarias, mencionaré, además de a Borges, a Manuel Peyrou, a Mastronardi, a Grillo della Paolera, a Pepe Bianco, a Pezzoni, a Estela Canto, a Wilcock y a Vlady Kociancich, que era tanto más joven. A Wilcock apenas lo toleraba cuando lo conocí. Como era muy amigo de Silvina, un verano lo invitamos a casa en Mar del Plata. Al principio yo sólo notaba sus malcriadeces y pedanterías. En tono de ronroneo de gatito haragán y cariñoso profería exabruptos. Cuando los empleó con los invitados de la casa de al lado (la de Victoria Ocampo) me divirtieron. En el tocadiscos nuestro ponía la Cuarta Sinfonía de Brahms al máximo volumen. De la indignación muy pronto pasé a la admiración. Creo que no hay pieza musical que me guste tanto como la Cuarta Sinfonía. Debí de admitir asimismo que Wilcock era inteligente y que la literatura le gustaba. Con el tiempo creció mi respeto por él y llegamos a ser muy amigos.

G: *Yo siempre pensé, no sé por qué, que Wilcock era el protagonista de* El perjurio de la nieve.

BC: Lo era. En esa época todavía yo le tenía fastidio. Poco después de la publicación de *El perjurio* ya éramos confiadamente amigos. A veces, por la manera de contar uno con el otro, parecía que sintiéramos nuestra amistad como inevitable, por la circunstancia de ser los últimos sobrevivientes de la especie de hombres cultos en un mundo de románticos bárbaros. Un arranque bastante ridículo sin duda, en el que gravitaba más —hay que reconocerlo— la locura ajena que la prudencia propia. Al final de una breve temporada que pasé en Roma, nos despedimos con una tristeza que debía tener presagios de muerte. En cartas a Silvina, más de una vez Wilcock hablaba de su muerte, probablemente próxima. Me apresuro a puntualizar que sus cartas no eran melancólicas; estaban escritas en un estilo de paso rápido y animoso, que siempre envidié.

G: *Poco antes de morir, Julio Cortázar dijo que envidiaba la habilidad de Bioy Casares para describir caracteres femeninos y que le hubiera gustado contar con esa destreza.*

BC: Con Cortázar fuimos amigos, aunque nos vimos y nos escribimos muy poco. Sentíamos respeto y afecto recíproco. Una vez nos pasó un episodio bastante curioso, que fue celebrado con alegría por mí y no dudo que por él también. Cortázar en París y yo en Buenos Aires, más o menos en el mismo tiempo, escribimos un cuento sobre un viajero solitario que está en una habitación de un hotel en Montevideo y oye que en la habitación de al lado una pareja hace el amor. Cuando en *Deshoras* leí «Diario de un cuento» me dije que iba a escribir a Cortázar. Quería decirle qué extraordinaria me parecía su generosidad. El

hecho de que un escritor diga de un colega lo que él dice de mí y que lo diga en un cuento hermosísimo es el más insólito y el más auténtico de los honores. Algo que ni soñando despierto yo me hubiera atrevido a esperar. Le dije a Vlady Kociancich que iba a escribir a Cortázar. Me contestó: «Escribile pronto, porque está muy enfermo». Sin advertir cómo pasaba el tiempo fui postergando la redacción de esa carta y Cortázar murió. A la pena se sumó el remordimiento.

ECh: *De Mastronardi, ¿qué puede decirnos?*

BC: Si no me equivoco, ya estaba escribiendo *Luz de provincia* cuando lo conocí. Mientras los demás trabajábamos en algún libro, lo publicábamos, nos poníamos a trabajar en el próximo (como todo el mundo, entregados a la rueda de la vida), Mastronardi volcaba esmero y aspiraciones en un solo poema, no muy largo. Con admirable paciencia lo corregía. Si al cambiar una o dos palabras lograba un verso espléndido, debía corregir el anterior, atemperarlo un poco y tal vez dar un toque de prosaísmo al verso siguiente. Yo veía en Mastronardi el paradigma del poeta, del escritor. No se dejaba tentar por el éxito e iba a demostrarnos que en cualquier texto cabe toda la literatura. Desde luego, tantas circunstancias trae la vida que Mastronardi encontró ocasión de escribir muchos otros poemas, algunos hermosísimos, como «La medalla», el que yo prefiero, amén de artículos críticos, algún cuento y las *Memorias de un provinciano*, de las que, según es fama, conocemos una edición expurgada. La pluma de Mastronardi era diestra y sinuosamente mordaz, de modo que no faltan razones para desear la pronta aparición de la edición íntegra, que tal vez nos depare sobresaltos. En sus artículos de crítica literaria, solía recurrir a palabras

que apuntaban al elogio para desembocar en desaprobación y a efectos como los que se aprecian en algunas frases que recuerdo: «Si bien mantiene contactos prudentes con la originalidad, su aporte nada tiene de imprevisible...». «La vaguedad suele contar con el autor.» «Lo vemos renunciar al engorroso esfuerzo especulativo.» Personalmente era moroso, desconfiado y cortés. El escrúpulo de evitar una destemplada frontalidad lo llevaba, en conversaciones, a complicar la expresión y volverla alambicada; pero con el sentido del humor que tenía siempre a mano rescataba al interlocutor de su confusión momentánea. En cuanto a la desconfianza, la atribuían algunos a la circunstancia de que maliciosos porteños le hicieron creer que el barrio circundante a la estación Federico Lacroze, donde él se apeó del tren al llegar de Entre Ríos, era el centro de Buenos Aires. Su dignidad era ejemplar. En una época en que no pudo ejercer el periodismo, por figurar en una lista que la dictadura había distribuido en redacciones y radiodifusoras, se ganó la vida trabajando en un hospital, de enfermero. Me enteré de todo esto casualmente, años después. Mastronardi no lo calló, estoy seguro, por pensar que el trabajo de enfermero fuese demasiado humilde para él, sino para no molestar con sus aflicciones a los amigos.

SD: *¿Y qué nos dice de Manuel Peyrou?*

BC: Al referirme a Peyrou pienso en las trampas. Aunque siempre nos gustaron, hubo un período, entre los años cuarenta y cincuenta, en que sentimos (Borges, Silvina Ocampo, Estela Canto, Peyrou, yo y algún otro) renovado estímulo para inventarlas. Acaso lo provocó el descubrimiento de los cuentos de Henry James. Borges hablaba del «Abasement of the Northmores», historia de

una venganza hábilmente elaborada, que solía comparar con «Dayspring mishandled», de Kipling. Entre los cuentos de James que yo había leído hasta entonces, «The Lesson of the Master» era el que prefería... Borges había escrito «El Aleph», yo «El perjurio de la nieve» y estaba imaginando «En memoria de Paulina». Nos gustaron mucho dos cuentos que Manuel Peyrou nos contó en una reunión de amigos. Uno, de un individuo que no cumple el encargo de matar a otro porque «la conversación no lo llevó para ese lado» y «El jardín borrado», la historia de una mujer, ni joven ni agraciada, a la que el «mejor partido» de un pueblo de las sierras de Córdoba, un hombre inteligente, apuesto, rico, mira increíblemente con interés y al poco tiempo propone matrimonio. Después de la boda, la mujer se muda a la casa de su marido, una vasta construcción de plano irregular que de un lado tiene el flanco a pique de una sierra y del otro un jardín seco; los muebles son viejos y están desvencijados; los espejos, descascarados, oscurecidos, nada reflejan; la cama matrimonial se halla en el centro de un vasto dormitorio; la ventana del escritorio del dueño de casa da al flanco a pique de la sierra. Gradualmente llega la revelación: el marido había comprado la casa y cuanto había en su interior para rodearse de cosas feas, desagradables, y así castigarse por una infamia cometida alguna vez. Con el mismo propósito la eligió a ella. El cuento nos pareció admirable, y Silvina propuso que cada uno de nosotros escribiera una versión de esa trama y las reuniéramos en un volumen, que se publicaría en honor de nuestro amigo. Ninguno escribió su versión. Salvo uno, no recuerdo quién, tan diligente que, por su lado, publicó el cuento antes que Peyrou.

G: *¿Qué puede decirnos de Peyrou como persona?*

BC: Era muy inventivo. Una amiga, Ema Risso Platero (Mastronardi exclamaba a propósito de ella: «¡Quién pudiera decir Platero y yo!»), lo llamaba «el ingenioso». Una desgracia lo marcó para siempre. Publicó novelas, admirables libros de cuentos, crónicas periodísticas divertidísimas, mientras paulatinamente se apoderaba de él la tristeza. Fuimos muy amigos. [1987]

JMH: *Al principio dijo usted que le había gustado mucho el* Ulises *de Joyce, pero que después le pareció que sólo le había gustado por esnobismo, ¿por qué?*

BC: Me gustó, pero la lectura me costó esfuerzo —debe de costar a casi todos los que no han nacido, o no se han educado, en las islas británicas— y reconocí que sus indiscutibles encantos eran circunstanciales. Joyce escribe bien, es poeta y puede ser cómico, pero sin particulares aptitudes para la construcción nos propone un libro en que la construcción es demasiado notoria. Cabría sospechar que el paralelismo entre el *Ulises* y la *Odisea* no está destinado, como efecto retórico, a los lectores, sino a los críticos.

CGG: *¿Qué opina usted de la literatura surrealista?*

BC: Buena parte de la literatura intencionadamente moderna, que empieza en los primeros veinte años del siglo, configura un largo paréntesis que el lector puede pasar por alto.

ECh: *¿Actualmente lee o relee a otros escritores?*

BC: Sí, leo y releo. Con gusto releo.

ECh: *Y esos autores, ¿le siguen influenciando?*

BC: Espero que sí. ¿No es una prueba de vitalidad, de buenos reflejos? De la única influencia de la que uno debe defenderse es de la de uno mismo. Chesterton me gusta, pero a veces me parece que parodia a Chesterton y me cansa un poco. Todos nos repetimos. Probablemente, la prudencia de los lectores, que por nada se aventuran más allá de uno o dos libros de sus autores predilectos, nos salva de que el defecto sea demasiado conocido.

MSB: *¿Lee usted a autores nuevos?*

BC: Cuando alguien me los señala y para mantenerme informado no regularmente. Acaso he leído más que otros, me pasé la vida entre libros, y de tanto en tanto descubro algún excelente escritor célebre que sólo conocía de nombre. [1988]

La «invención» de Morel

MSB: *Voy a insistir en una pregunta que antes ya le hiciera: ¿cómo inventa usted un cuento o una novela?*

BC: Probablemente parto de una idea como la de «El Noúmeno»; o la de que la inteligencia puede hallar, en las situaciones más herméticas, un agujerito para que escapemos; o la de una máquina para lograr la inmortalidad, como en *La invención de Morel*.

MSB: *A propósito de esto, ¿por qué no nos cuenta, a manera de ejemplo, cómo inventó* La invención de Morel*?*

BC: Creo que ya dije que la máquina salió de una reflexión que me hice: si fuera posible conseguir para los

demás sentidos reproducciones nítidas como las que para la vista proporciona el espejo, para los oídos el disco fonográfico, podríamos reproducir fielmente al hombre entero. Inventada la máquina, había que inventar la historia. La máquina debía funcionar en un lugar lejano, a trasmano; para que el hecho de que nadie la hubiera descubierto pareciese verosímil, debía funcionar permanentemente, por una energía inagotable, no dependiente del cuidado del hombre. La situé en las islas del Pacífico porque estaban lejos y porque en aquel tiempo yo soñaba con retirarme a ellas. Las mareas, por intermedio de un molino, suministrarían la energía necesaria. Para que la historia no acabara en el primer capítulo, pensé que el héroe, testigo y relator del cuento, debía tener imperiosas razones para mantenerse alejado de los hombres. Era un fugitivo que había sido condenado a muerte; en su fuga llega a la isla; cuando de un momento a otro la isla se puebla, el fugitivo se esconde, se mantiene alejado en los bajos que las mareas inundan. Desde ahí abajo observa a los intrusos. Se enamora de una mujer que, alejada de los otros, suele pasar horas mirando el mar, por las tardes. Finalmente el héroe se sobrepone a los temores, intenta hablar con la mujer y descubre la verdad. [1987]

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Airas, Rosie, 36.
Alighieri, Dante, 42.
Alvarez, José S. *alias* Fray Mocho, 31.
Aristóteles, 42.
Armstrong, Louis, 100.
Aronovich, Ricardo, 100, 101.
Azorín, José Martínez Ruiz, *seud.* 112.
Balasz, Aurel, 111.
Balzac, Honoré de, 24.
Baralt, Rafael, 67.
Barbusse, Henri, 106.
Baroja, Pío, 22.
Barrymore, John, 84.
Bemberg, María Luisa, 99.
Bennet, Amold, 53.
Bergson, Henri, 29, 65.
Berkeley, George, 95.
Bianco, José, 114.
Blanqui, Luis Augusto, 35.
Bombal, Mª Luisa, 76.
Bonnardot, J. C., 100.
Borges, Jorge Luis, 20, 22, 26, 53, 54, 64, 66, 74, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 94, 99, 103, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118.
Boswell, James, 22.
Brahms, Johannes, 114.
Bucarelli, Francisco, 43.
Byron, George Gordon, Lord, 25, 27, 43, 59.
Byron, John, contralmirante, 43.

Calvino, Italo, 46.
Camarotta, Faustino, 109.
Cancela, Arturo, 22, 85, 97.
Canto, Estela, 114, 117.
Cejador y Franco, Julio, 67.
Cervantes, Miguel de, 42, 67, 106.
Cicerón, 26.
Clemencín, Diego, 67.
Coleridge, Samuel Taylor, 44.
Collins, Wilkie, 69.
Collodi, Carlo, 21.

Connan Doyle, Arthur, 21.
Conrad, Joseph, 22, 53.
Constant, Benjamín, 22.
Cortázar, Julio, 115, 116.
Chaucer, Geoffrey, 26.
Chesterfield Phillip D. S., Lord, 44.
Chesterton, Gilbert K., 120.
Dante, v. Alighieri, 42.
Defoe, Daniel, 24.
De Quincey, Thomas, 44.
Descartes, Rene, 42.
Drago Mitre, Enrique, 114.
Duhamel, Georges, 112.

Fernández, Macedonio, 85.
Flaubert, Gustave, 15, 57.
Fray Mocho, v. José S. Alvarez, 31.
Frías, Carlos, 26.

Galileo, 42.
Gilbert, John, 84.
Goethe, Johann Wolfgang, 51, 94.
Greco, Emilio, 100.
Gyp, Condesa de Martel de Janville, *seud.* 21.

Hardy, Thomas, 24.
Hartley, Leslie P., 72.
Hemingway, Ernest, 65, 74.
Horacio, 26, 42, 83.
Hume, David, 22, 42, 95.

Ibarra, Néstor, 62, 63.

James, Henry, 15, 53, 117, 118.
Johnson, Samuel, Doctor, 22, 24, 25, 42, 43, 44, 74.
Joyce, James, 46, 67, 112.
Jung, Carl Gustav, 67, 112.

Kafka, Franz, 22, 76.
Kant, Immanuel, 42, 97.
Kipling, Rudyard, 73, 118.
Kociancich, Vlady, 104, 114, 116.
Korn, Francis, 44.

Leroux, Gastón, 21.
Lessing, Gotthold Ephraim, 70.
Lovecraft, Howard P., 76.
Lugones, Leopoldo, 65, 66.

Maquiavelo, Niccolo, 42.
Maeterlinck, Maurice, 41.
Malón de Chaide, Pedro, 67.
Mansilla, Lucio V., General, 22.
Mastronardi, Carlos, 87, 114, 116, 117, 119.
Menditeguy, Carlos, 114.
Menditeguy, Julio, 114.
Metchnikoff, Elias, 110, 111.
Mir y Noguera, P. Juan, 67.
Miró, Gabriel, 112.
Montaigne, Michel de, 22, 42.
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Barón de, 42.
Mujica Láinez, Manuel, 106.
Müller, Martin, 100.

Nalé Roxlo, Conrado, 85.

Ocampo, Silvina, 74, 108, 113, 114, 115, 117, 118.
Ocampo, Victoria, 112.

Page, Violet, *seud.* Vernon Lee, 37, 64.

Pasteur, Louis, 110, 111.
Pavesi, Mª Inés, 104.
Pereda, José Mª, 21.
Peyrou, Manuel, 114, 117, 118, 119.
Pezzoni, Enrique, 114.
Pichon Rivière, Marcelo, 108.
Platón, 42.
Proust Marcel, 21, 22.

Queiroz,Eça de, 21, 22.

Resta, Ricardo, 98.
Risso Platero, Ema, 119.
Rodríguez Marín, Francisco, 67.

Saba, Umberto, 86.
Santayana, George, 27.
Shakespeare, William, 24, 59.
Stendhal, Henri Beyle, 22, 107.
Stevenson, Robert Louis, 22, 56, 60, 107.
Svevo, Italo, Ettore Schmitz, *seud.*, 46, 86.

Toulet, Paul-Jean, 22.

Valbuena y Gutiérrez, Antonio de, 67.
Vignale, Pedro Juan, 112.
Voltaire, Francois-Marie Arouet, *seud.*, 42.

Wells, Herbert G. 21, 22, 64.
Wilcock, Juan Rodolfo, 114, 115.

Yeats, William Butler, 62.

Zanussi, Kyzysztof, 100.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 15 DE FEBRERO DE 2007

TÍTULOS PUBLICADOS

colección Herramientas

- Guía de concursos y premios literarios en España
- Guía del escritor aficionado y profesional
- ¿Escribes o trabajas? Guía de opciones profesionales del escritor
- Cómo documentar tu novela
- Internet para escritores

colección de Escritura creativa

- **La práctica del relato.** Angel Zapata
- **La construcción del personaje literario.** Isabel Canellas
- **Para ser novelista.** John Gardner
- **El arte de la ficción.** John Gardner
- **El vacío y el centro.** Angel Zapata
- **Curso de teoría y práctica del relato.** VV.AA.
- Escritura creativa: cuaderno de ideas

colección Arte poética

- **Escribir un poema.** Eduardo García
- **El abc de la lectura.** Ezra Pound

colección El oficio de escritor

- **El oficio de escritor.** Ana Ayuso
- **Sobre la creación literaria.** Gustave Flaubert
- **¿Por qué escribe usted?** VV.AA.
- **Vivir, escribir.** Annie Dillard
- **Escritos sobre el arte de escribir.** Franz Kafka
- **Diario de una escritora.** Virginia Woolf
- **Consejos a un escritor.** Anton Chejov
- **Leyendo escribiendo.** Julien Gracq
- **Sobre la escritura.** Jorge Luis Borges
- **Sobre la escritura.** Adolfo Bioy Casares

colección La voz de la palabra

- **Gabriel García Márquez: La escritura embrujada.** Libro DVD
- **Sobre la escritura.** Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. CD

fuentetaja

Ediciones y Talleres
de Escritura Creativa
San Bernardo 13, 3º izda
28015 Madrid
tel 915311569
info@fuentetajaliteraria.com
www.fuentetajaliteraria.com

élix della Paolera invitó a Adolfo Bioy Casares a conversar con los alumnos de sus talleres de escritura en tres sesiones repartidas en los años 1984, 1987 y 1988. Mantener en este libro la forma coloquial de estos diálogos —su necesaria oralidad— no resultó una tarea ardua, ya que el estilo de Bioy Casares se singulariza precisamente por un lenguaje directo y lúcido, que excluye la solemnidad y el giro artificioso.

En estas conversaciones —que revelan una espléndida capacidad para iluminar a los que comienzan a balbucear sus primeros textos— Bioy responde a los interrogantes que surgen en el camino de los escritores en ciernes: por qué y cómo se escribe, de dónde proviene esa íntima necesidad, cuál es el papel de la emoción, de las lecturas y las afinidades en la formación del escritor, cuáles los tropiezos más frecuentes con las técnicas narrativas... Las reflexiones sobre los más variados temas que implica la práctica literaria —los estímulos de la imaginación, la asunción de los fracasos, los inconvenientes de la vanidad, el oportunismo y el éxito, en qué consiste la originalidad, la identidad y el estilo propio— adquieren aquí la forma de una particular guía de viaje de un valor inestimable y, por cierto, nada paternalista.

ISBN 978-84-95079-47-3

9 788495 079473

www.fuentetajaliteraria.com